

Fogwill, la provocación encarnada. Análisis de la construcción de la figura
de autor en su obra literaria y de su recepción en la prensa.

Thesis

Presented to the Faculty of Arts and Social Sciences
of the University of Zurich
for the degree of Doctor of Philosophy

by Mariana Augello Ortiz

Accepted in the spring semester 2015
on the recommendation of the doctoral committee:

Prof. Dr. Jens Andermann (main advisor)

Prof. Dr. Kirsten Mahlke

Zurich, 2015

Para Daisaku Ikeda, mi maestro

Agradecimientos

A Jens Andermann por ayudarme a finalizar el proyecto de investigación. A Vera Fogwill y Teresa Lamborghini por el apoyo y la escucha. A Francisco Garamona y Damián Ríos por validar la línea de investigación. A Caros Belvedere por sus primeras lecturas y sus comentarios valiosos. A María de la Paz Georgadis por sus orientaciones en las primeras versiones y su escucha. A Ana Brown por sus recomendaciones bibliográficas y el apoyo moral. A Cristina Rodríguez y Mercedes Bracco por las correcciones y lecturas finales. A Jerome Roulier por su amor incondicional.

Índice

Introducción	7
Fundamentos teóricos.....	14
Introducción.....	14
1.1) Muerte y resurrección del autor: teorías postestructuralistas y el caso argentino ...	16
La muerte del autor: Barthes y Foucault	16
El caso argentino.....	18
El rol de las revistas y los suplementos culturales en la construcción y recepción de la figura de autor.....	23
El paradigma neoliberal y el mercado literario argentino en la globalización	27
1.2) Enfoques teóricos y metodológicos.....	30
1.2.1) Teoría de la recepción estética de Hans Robert Jauss	30
1.2.2) “Campo literario” de Pierre Bourdieu y los medios de comunicación masivos en la teoría de sistemas de Niklas Luhmann	34
1.3) Ambientes de construcción de la figura de autor.....	43
La entrevista literaria	44
Retratos fotográficos del autor	50
Las máscaras de autor: análisis de algunos retratos fotográficos de Fogwill	56
Introducción	56
La pose del intelectual	58
Texto e imagen.....	62
Máscaras y fractales.....	65
Conclusión: retrato fotográfico y figura de autor	73
La irrupción de Fogwill en el campo literario y cultural de la transición democrática: la provocación y la polémica como marcas de la figura de autor y la recepción controvertida del campo	76
Introducción	76
3.1) Figuras del autor en <i>Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea</i> (1983)	80
Escena de escritura.....	80
Recepción crítica de la novela.....	86
La fractalidad del narrador y de los personajes principales.....	89

3.2)Fogwill periodista: Crítico de la política cultural y del campo literario durante la transición democrática	98
3.2.1)Analista de la política cultural de la transición democrática.....	99
3.2.2)Polemista, crítico literario y entrevistador en el campo literario y cultural	110
Polémicas literarias y culturales: Fogwill contra Noemí Ulla, Miguel Bonasso y Germán García	111
Crítico literario: contra Ricardo Piglia y Jorge Asís.....	125
Fogwill entrevistador: Leonidas Lamborghini, Leonardo Favio y Eliseo Verón	133
3.3)Fogwill entrevistado: primeras construcciones de la figura de autor.....	143
3.3.1)La provocación celebrada: la entrevista de Sergio Bizzio.....	144
3.3.2)De la celebración al desprecio: dos recepciones de Jorge Warley.....	148
3.4)Conclusiones.....	154
Fogwill en los noventa: ajustes y adaptaciones de la figura de autor a las políticas neoliberales.....	156
Introducción	156
4.1)Autoría y Fractalidad en <i>La buena nueva de los libros del caminante</i> (1990) y <i>Vivir afuera</i> (1998)	160
<i>La buena nueva de los libros del caminante</i> : el caso de la falsa atribución de la autoría.....	160
<i>Vivir afuera</i> : autoridad sobre el texto y la eversión de la esfera de Smale	164
4.2)Recepción de Fogwill en las entrevistas.....	173
4.2.1)El intelectual serio y el burlón: las entrevistas de Miguel Russo (1992) y de Graciela Speranza (1992)	174
4.2.2)Estado de excepción y ética literaria: el retrato de Ignacio Xurxo (1993) y la entrevista de Daniel Freidemberg (1993)	180
3.2.3) Sociología y materialismo: la entrevista de <i>El ojo mocho</i> (1997)	186
Paratextos	188
Análisis de los artículos.....	190
4.2.4)Locura: las entrevistas de Emilio Fernández Cicco (1998) y de Juan Ignacio Boido (1998).....	202

Últimos movimientos de Fogwill: la recepción consagratória del campo literario y la autoparodia del autor (2000-2010)	211
Introducción	211
5.1)El narrador en <i>La experiencia sensible</i> (2001b), <i>Urbana</i> (2003c), <i>En otro orden de cosas</i> (2001a) y <i>Un guión para Artkino</i> (2008b)	214
<i>La experiencia sensible</i> : autoridad sobre el texto y las digresiones del narrador.....	214
<i>Urbana</i> : manipulación narrativa.....	222
<i>En otro orden de cosas</i> : traición y simulación.....	225
<i>Un guión para Artkino</i> : la distopía fractal	2232
5.2)Recepción de Fogwill en las entrevistas.....	237
5.2.1)Conspiración y activismo editorial: las entrevistas de <i>La grieta</i> (2001) y de Damián Ríos (2001).....	238
5.2.2)Crisis de autor y celebración de la figura de autor: las entrevistas de Agustín Valle (2007) y de Eliezer Budasoff (2008).....	250
Conclusión final.....	269
Anexo A. Lista de fotografías	278
Bibliografía	300

Introducción

“Hace muchos años que tengo un solo alumno. Casi nunca falta, siempre paga y parece ir envejeciendo a la par mía. Soy yo, su manager, mi preceptor, su personal trainer, mi mentor secretísimo. Le enseño y él aprende y olvida a la par. Le digo que mi maestro anterior estableció que escribir es filmar directamente contra la pantalla. Y tratando de que filme directamente contra su pantalla le repito que, de ahora en más, escribir, para él, será conseguir que cualquier cosa que se le vaya ocurriendo pase directamente al texto sin romper su ilusión de continuidad. He tratado por todos los medios que aprenda a oír a la gente haciéndose escuchar. Creo que ya casi aprendió a poner títulos a sus sonetos y sus letras de rock. No es nada fácil”.

“Fogwill versus Fogwill”, Fogwill (2009).

Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010), sociólogo de formación y escritor, más conocido como Fogwill, nombre con el que solía firmar sus publicaciones, trazó una figura singular en el campo literario argentino del período 1980-2010, no sólo por sus textos literarios y periodísticos, sino también por la figura de autor polémica y provocadora que construyó y enactuaba en paralelo a la misma. Estos dos elementos generaron conflictos en el campo literario; y quizás también limitaron los análisis académicos de su obra ya que los mismos no abundan, salvo por el libro de Karina Vázquez, *Fogwill: Realismo y Mala Conciencia* (2009), donde analiza las estrategias narrativas para crear una estética realista en las novelas *Vivir afuera* (1998), *En otro orden de cosas* (2001a) y *La experiencia sensible* (2001b). Siendo este el actual estado de la cuestión con respecto a los análisis críticos de la obra de Fogwill, la contribución principal de esta investigación es tratar de indagar en la dimensión polémica y provocadora de la figura de autor.

La primera hipótesis de este trabajo es que la figura de autor se construye en colaboración con el campo literario. Fogwill, por su parte, también es responsable de la figura que construye y difunde. Es decir, en la figura de autor convergen diferentes tipos de receptores que se convierten en coautores de la figura de autor, construyendo una estructura de sentido dialéctica e intersubjetiva. La segunda hipótesis es que la producción de la figura en la obra y su recepción y reelaboración en la prensa literaria son dos procesos complementarios, que no pueden pensarse o analizarse por separado.

La prensa, y especialmente las entrevistas al autor, resultan el espacio privilegiado para analizar estos procesos de apropiación y elaboración de la figura de autor.

El primer objetivo de esta investigación es analizar las diferentes figuraciones del autor en la obra narrativa de Fogwill del período 1980-2010. El segundo objetivo es estudiar la construcción y recepción de la figura de autor en la prensa literaria y cultural del mismo periodo. A lo largo de los capítulos, se privilegia un doble análisis cronológico y temático. En el caso de la obra literaria, el análisis temático respeta la cronología de la publicación de las novelas. Además, se estudian los diferentes *alter egos* del autor, especialmente en el narrador y los personajes principales. En el caso de las entrevistas, el análisis temático se focaliza en las diferentes interpretaciones que la prensa realiza de su figura. Las entrevistas del período dan cuenta del modo en que autor era percibido en el campo y permiten acceder a la primera recepción realizada por el entrevistador, que va a condicionar la recepción de los lectores futuros. Asimismo, las entrevistas contribuyen a la construcción dinámica de su figura de autor, ya que aceptan o rechazan las propuestas anteriores. Por esa razón, es necesario que el análisis respete el orden de publicación de las entrevistas, en la medida que permite dar cuenta de momentos específicos de la construcción/recepción de la figura de autor.

Fogwill quiebra la distinción habitual que los escritores establecen entre su figura de autor pública y las figuraciones de autor dentro de su obra literaria. Desde los comienzos de su proyecto encara la construcción de su figura efectuando desplazamientos metonímicos entre los valores estéticos y morales de su universo con los establecidos por el campo literario, generando confrontaciones con los diferentes integrantes del mismo sin llegar necesariamente a construir una figura de autor sintética, o que el campo perciba como estable o coherente. Por un lado, Fogwill se relaciona con campo literario y cultural de manera dinámica y dialéctica. Por otro, se forma un patrón de relación que paradójicamente puede resultar fijo y rígido en la medida que Fogwill perpetúa un tipo de comportamiento que si bien resulta disruptivo, al mismo tiempo, se vuelve repetitivo y predecible. Más allá de pensar su figura en términos de contradicción, incoherencia o inconsistencia este trabajo quiere dar cuenta de la complejidad de la figura de autor, y también de su relación con el campo literario en el que se inscribe. Fogwill pide y exige que el cuerpo, la biografía y el contexto

histórico-político y social en el que vivió sean repuestos para comprender su proyecto como una totalidad que rompe con el presupuesto de correspondencia exacta entre vida y obra. Es decir, su imagen autoral va más allá de la coincidencia simplista de “yo hago lo que digo y digo lo que hago”. Por el contrario, su figura de autor se basa en una lucha constante entre un juego de fuerzas y carencias. La imagen de autor de Fogwill nos dice: “yo lucho para volverme lo que soy, lo que pienso y lo que digo”. Así, construye una figura a partir de sus carencias y de sus debilidades, que sublimadas se convierten en su fuerza principal.

A nivel metodológico, en el análisis de la obra literaria y de las entrevistas, se utiliza la noción de “figura de autor” en dos sentidos, como se puede comprobar en la sección dedicada al análisis y discusión del concepto. Primero se la considera como una figura discursiva presente de alguna forma en el texto literario. Los análisis sobre las figuraciones del autor, en la obra literaria de Fogwill dan cuenta de este aspecto. Segundo se considera dicha figura como un cuerpo de autor que se representa a sí mismo. Esta dimensión teatral, dramática y visual realiza actuaciones específicas en el campo literario para diferenciarse de sus otros integrantes. Así, se puede analizar como la figura de autor es el resultado de una construcción ficcional que permite ciertas representaciones del autor, en donde éste, por ejemplo, aparece interpretando a un personaje o realiza acciones, como un *performer* en la escena pública. Los análisis de las entrevistas al escritor dan cuenta de esta segunda dimensión. La noción de figura de autor se usa habitualmente en el análisis de textos literarios, pero no en el tipo de material extra-literario o paratextual que se estudia en esta investigación. Esta noción aplicada al análisis de las entrevistas permite comprender el papel que juega el autor en la dinámica interna del reportaje, que supera la del simple entrevistado de ocasión, en la medida que Fogwill utiliza una serie de recursos disruptivos para tomar el control de la situación. Sin esta noción el comportamiento de Fogwill resulta incomprensible, errático y hasta dañino y gratuito. Así, la noción de figura de autor permite comparar lo que sucede en la obra literaria y en el espacio periodístico. La segunda noción que se utiliza es la de “campo literario” de Pierre Bourdieu, que se ha convertido un concepto clave en los estudios de sociología literaria. Dicho concepto permite explicar la organización del espacio literario en un período determinado, en este caso de 1980 que coincide con el ingreso del autor al campo al 2010, que coincide con la muerte del autor, instancia que

permite nuevas configuraciones para el campo. La última noción que se emplea es la de “recepción” elaborada por Hans Robert Jauss en su libro *Pour une esthétique de la réception* (1978). Si Jauss la concibió para dar cuenta de los diferentes tipos de lecturas que se realizan de una obra en particular por un determinado grupo de lectores históricamente situados, en esta investigación se la aplica a la figura de autor para analizar las diferentes maneras de apropiación que sufre la figura a lo largo de los treinta años de intervenciones en el campo. Además, se tiene en cuenta a la recepción como un fenómeno de mediación. Es decir, la recepción de una obra y de una figura de autor determinada es un proceso mediatizado por factores textuales pero también por factores extra-textuales y está sujeta a condiciones culturales particulares e instituciones del campo literario comprometidas en su promoción. También incluye individuos interesados y que poseen las habilidades y destrezas necesarias para su promoción, como los periodistas, directores de suplementos y revistas y editores. Por último, muchas veces una obra es mediatizada por un grupo de interpretes, como la academia, y esa mediación suele ser decisiva no sólo respecto del sentido de la obra, sino también de la suerte de la misma. Así, la comprensión del fenómeno de recepción implica reconstruir de algún modo el acto mismo de la recepción, como se intenta hacer en esta investigación. Los fenómenos de recepción se circunscriben a los proyectos y apuestas culturales de sus receptores. En ese sentido, toda recepción es selectiva ya que subraya determinados aspectos y temas de una obra en lugar de otro. Además, muchas veces lo que se selecciona, depende del alcance del proyecto, pero también incluye las tensiones, las luchas y los conflictos que caracterizan al campo literario en un momento determinado. Por último, se considera que los actos de recepción de una obra y de una figura de autor son actos de una batalla cultural por la imposición de una determinada visión de mundo.

El contexto histórico en el que Fogwill escribe coincide con una coyuntura económica y política compleja. La primera coyuntura es la dictadura militar de 1976-1983, que implantó un plan sistemático de secuestro, tortura y muerte de militantes de izquierda, causando una gran cantidad de desaparecidos. En el plano económico, la dictadura nacionalizó la deuda externa de las empresas privadas y la hizo pública y nacional, condicionando la gestión de los futuros gobiernos democráticos (Gerchunoff y Llach:1998). La segunda coyuntura es la etapa de transición democrática de 1984-1985

y la instauración definitiva de la democracia a nivel político (Pucciarelli:2006). La tercera coyuntura es la instauración de políticas económicas neoliberales en el periodo 1990-1999 que permitió la privatización de empresas estatales y la desregulación de la economía (Minujin:1992, Pucciarelli: 2011). Esta gestión produjo un deterioro en los lazos de representación social, en las identidades políticas tradicionales, como también una fragmentación de las clases medias y medias bajas que se pauperizaron durante el período (Grassi:2003). Por último, la cuarta coyuntura es la crisis financiera del 2001, que da cuenta del fracaso del modelo neoliberal (Camou:2007). Todas estas instancias afectan al campo literario de manera diversa y la figura de autor de Fogwill reacciona frente a estos cambios políticos y económicos ejerciendo la reflexión crítica, que lo colocan en un lugar disidente dentro de la izquierda intelectual, particularmente en los ochenta.

Esta investigación se organiza en cinco capítulos. El primer capítulo introduce los fundamentos teóricos. El segundo capítulo se dedica al análisis de los retratos fotográficos de Fogwill en la prensa literaria y cultural en 1990-2010, período en el que la recepción de la provocación de la figura de autor sufre transformaciones considerables. Luego, hay tres capítulos dividido por décadas: 1980, 1990 y el primer decenio del siglo XXI. Cada uno de estos periodos corresponde con tres etapas diferenciadas de la construcción y de la recepción de la figura de autor en la prensa. La elección de este período de tiempo se justifica porque 1980 constituye el año de ingreso de Fogwill al campo literario, con la publicación de su libro de cuentos *Mis muertos punk* (1980) y 2010 es el año de la muerte del autor, que clausura un primer ciclo de recepción de su figura. En cada capítulo se presenta primero el análisis de las figuraciones del autor en la obra literaria, respetando la cronología de la publicación de las novelas. Luego, se analizan la construcción y recepción en la prensa. A nivel temático, introducen las variantes interpretativas de la provocación y la polémica de la figura de autor que la prensa elabora. El tercer capítulo, dedicado a la década de los ochenta, es el más complejo y extenso porque además de los análisis a la obra y las entrevistas ya señalados, estudia un corpus de artículos periodísticos del autor que contribuyeron a forjar su fama de provocador y polémico durante la transición democrática. En el caso de la obra literaria se analiza la fractalidad, noción tomada de la topografía matemática, del narrador y los personajes principales en su novela *Los pichiciegos* (1983). La

perspectiva fractal permite que la figura de autor se reproduzca con variaciones y repeticiones hacia el interior de la obra en diferentes niveles del relato. Luego se estudia un corpus de artículos periodísticos de Fogwill, donde critica la política cultural del gobierno de la transición democrática y cuestiona los modos de consagración del campo literario de la década. Además, es el único período en el que Fogwill realiza reportajes, ocupando el lugar del entrevistador. Así, se analizan las tres entrevistas que el autor realizó al poeta Leónidas Lamborghini, al artista Leonardo Favio y al semiólogo Eliseo Verón. Por último, se analizan dos entrevistas fundacionales al autor que dan cuenta de dos recepciones opuestas de la figura de autor. En cuarto capítulo, dedicado a la década de los noventa, se analizan las proyecciones de la figura de autor en las novelas *La buena nueva de los libros del caminante* (1990) y *Vivir afuera* (1998). La primera novela introduce una teoría de la escritura a partir del ejercicio de la marcha por el mundo. La segunda cuestiona el neoliberalismo y sus consecuencias sociales devastadoras, como también la noción de simulación para sobrevivir en una sociedad que prioriza el individualismo. Luego se analizan siete entrevistas que presentan diferentes construcciones y recepciones de la figura, como por ejemplo, el intelectual serio, el sociólogo y el loco. En el capítulo dedicado a la primera década del siglo XXI, se consideran cuatro novelas agrupadas temáticamente. Primero, se estudia el papel del narrador, que se configura como un alter ego del autor en *La experiencia sensible* (2001) y en *Urbana* (2001). Luego se analizan las figuraciones autorales en modo fractal de los personajes principales de *En otro orden de cosas* (2001) y *Un guión para Artkino* (2008). En estas novelas, la figura de autor juega con la idea de verosimilitud y disputa el control del texto con el narrador o el protagonismo de la novela con los personajes principales. Además, en todas las novelas salvo *Urbana* que se presenta como un legado sobre la teoría de la escritura, revisa los años setenta desde el punto de vista del marginal o traidor a su origen de clase. Por último, en el caso de la prensa, se analizan cuatro entrevistas que dan cuenta de la consagración definitiva que generaciones de intelectuales más jóvenes realizan de su figura hacia el fin de la década.

Toda crítica habla a partir de su propio presente. La interpretación de un determinado corpus presupone un contexto vivencial particular para su percepción estética. Soy consciente de la inserción temporal de mi trabajo y también de la distancia estética, ideológica y política que me separan de estos treinta años de intervenciones de Fogwill

en el campo. Es justamente esta distancia la que determina el punto de partida de mi reflexión sobre la figura de autor.

Capítulo 1

Fundamentos teóricos

A.V: “¿Considera que lo dicho en reportajes es parte de la obra, una actividad literaria?”
 F: “Sí, por supuesto. Es una actividad ficcional; si la ficción pertenece a la literatura, es literaria. Para un escritor creo que todo es parte de la obra. También la elaboración de su imagen pública”.

Entrevista de Agustín Valle a Fogwill (2007).

Introducción

Esta investigación acepta dos premisas del proyecto literario de Fogwill. La primera es que su obra literaria se conforma, no sólo por la producción literaria y periodística, sino también por la figura de autor que la acompaña. La segunda es que su figura de autor se pone a disposición de dicha concepción de obra para diferenciarse en el campo literario en el que opera. Dentro de su obra literaria la figura de autor se manifiesta a través de *alter egos* y diferentes tipos de figuraciones autorales en los papeles del narrador o de los personajes principales. En la escena pública, la figura de autor despliega estrategias relacionadas con la provocación y la polémica, particularmente atacando y cuestionando el pensamiento progresista de izquierda. Los espacios concretos de difusión de esta imagen se producen en eventos literarios específicos, que se configuran como instancias consagratorias del campo, tales como congresos, presentaciones de libros, conferencias, charlas y entrevistas. Además, muchas de estas actividades tienen una estrecha relación con los mecanismos de difusión del mercado literario, especialmente las entrevistas que se realizan para promover las novelas del autor. Estas últimas son el lugar privilegiado para analizar el proceso simultáneo de construcción y recepción de la figura pública de autor, que resulta en principio producto de la cooperación implícita y explícita entre el autor y el periodista. La provocación y la polémica le proporcionan una marca identitaria única, que le permite demarcarse en el campo literario. Además, pueden concebirse como las estrategias más pertinentes para transmitir sus ideales éticos y estéticos, a través de la denuncia de los modos en que el campo difunde y consagra a sus integrantes. Para el campo su figura resulta problemática porque expone públicamente

sus dinámicas internas de funcionamiento. Así, percibe la figura de autor con grados de ambivalencia, contradicción, incoherencia e inaccesibilidad, pero sobre todo como peligrosa y conflictiva, en la medida que genera confrontaciones con miembros e instituciones literarias.

La pregunta de investigación que guía el análisis es: ¿Cuál es el objetivo final de la figura pública de autor de Fogwill? No se indaga sobre las causas que lo llevan a representar un papel de provocador y polemista ya que implicaría buscar explicaciones biográficas y psicológicas. Se prefiere investigar sobre los efectos que dicha figura genera en el entorno porque permite dar cuenta del objetivo final de la figura de autor. Además, así se evita el anacronismo de transferir al pasado, por más que éste sea reciente, una visión o recepción presente del autor y su obra. Así, en lugar de estudiar el mito de origen de la figura de autor de Fogwill e intentar justificar, legitimar o rechazar y cuestionar su pasado, se procede a una reconstrucción de la recepción del fenómeno. En ese sentido, permite considerar que la figura de autor se construye en colaboración con el campo e incluye los siguientes aspectos: 1) sus intervenciones públicas a través de su actividad periodística, principalmente durante el fin de la dictadura militar (1976-1983), y la transición democrática en los ochenta; 2) su relación conflictiva con las diversas instituciones del campo literario, en particular con las editoriales que lo publicaron; 3) su modo de relacionarse con otros miembros del campo, generando confrontaciones, entre las que se incluye su participación en eventos consagatorios, como congresos, conferencias y charlas; y por último, 4) su comportamiento en las entrevistas de prensa escrita, espacio consensuado entre la industria editorial y la prensa para promover las novedades editoriales. El autor considera que las entrevistas forman parte de su obra literaria de modo voluntario y consciente, como bien lo demuestra el epígrafe que encabeza este capítulo. Fogwill no sólo acepta y comprende el papel de los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías para promover y difundir su obra, sino que además logra utilizarlos a su favor para ser reconocido en el campo, más allá de que los medios también lo utilicen para sus propios fines, relacionados con la banalidad, el escándalo y la novedad.

El siguiente capítulo presenta los enfoques teóricos y metodológicos que se utilizan para el análisis. Primero se introducen las teorías postestructuralistas de “la muerte del

autor” de Roland Barthes y Michel Foucault. Luego se da cuenta del estado de la cuestión en la crítica literaria argentina al comparar la concepción de “autor” y de “figura de autor” que la misma elabora. Como se analizan entrevistas al autor publicadas en la prensa literaria y cultural argentina del período 1980-2010, el rol de las mismas en la construcción y recepción de la figura de autor merece ser considerado de modo particular. La razón principal es que las políticas editoriales de los suplementos y revistas se ven afectados por los sucesivos cambios políticos y económicos que sufre el país a lo largo del período analizado. En segundo lugar se explica la teoría de la recepción estética de Hans Robert Jauss para profundizar las diferentes implicaciones del concepto de “recepción” aplicado a la figura de autor. Luego desde la perspectiva de la sociología de la literatura, se expone la noción de “campo literario” de Pierre Bourdieu y el análisis sistémico de Niklas Luhmann sobre los medios de comunicación para comprender el lugar y la función de la entrevista literaria en los mismos. Por último, se introducen los dos ambientes específicos de la construcción de la figura de autor de Fogwill: la entrevista literaria y los retratos fotográficos al autor.

1.1) Muerte y resurrección del autor: teorías postestructuralistas y el caso argentino

La muerte del autor: Barthes y Foucault

En la historia de la crítica literaria hermenéutica, el autor/sujeto era considerado el origen de la obra literaria y garante de la cohesión de la misma. En los últimos cuarenta años el postestructuralismo reformuló los conceptos de trama, narrador, autor y lector establecidos por la crítica hermenéutica. En su libro *Sur Racine* (1963), Roland Barthes critica los dos principales métodos de análisis institucionalizados por la academia en el período: la crítica positivista y la ideológica. Para Barthes, la primera ya es en sí misma una crítica ideológica porque funciona en base al principio de analogía: todo lo que se encuentra en la obra literaria está basado en una realidad extra literaria. Barthes propone una crítica literaria objetiva, que se distancie de la subjetividad que los métodos anteriores poseen y que se inspire únicamente en los factores textuales. Luego su artículo “La mort de l’Auteur” (1968), escrito durante las protestas universitarias del

período, propone un análisis de texto basado en modelos lingüísticos y niega al autor como base de la significación de la obra literaria. Así, rechaza que el autor pueda ser productor del texto que se lee y un personaje de la historia al mismo tiempo. Para Barthes, el autor es solamente un “scripteur” y el “yo” del texto se refiere a una instancia puramente gramatical más que psicológica. Además, considera que el autor dificulta la comprensión del texto y le otorga al lector la responsabilidad de la significación del mismo. El sentido del texto cambia con cada nueva lectura y en cada período histórico. En su libro *Le plaisir du texte* (1973), se concentra sobre el lector y sobre el tipo de literatura capaz de dar placer o goce, de acuerdo al grado de legibilidad del lenguaje empleado. Si bien considera que el autor está muerto como persona civil y biográfica, desea la vuelta de la figura del autor dentro del texto como soporte del narrador y como fantasma del lector, en la medida que éste último, si bien puede leer un texto sin recurrir a una significación histórica-biográfica, no puede deshacerse enteramente de su presencia (1973:54-46). Por último, la noción de “muerte del autor” en Barthes se relaciona con la necesidad de cambiar el estatuto del lector ya que el texto no es más percibido como un producto enteramente determinado por el autor sino también por el papel activo de interpretación del lector. Por su parte, Michel Foucault en su ensayo *¿Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) también cuestiona la noción de autor en tanto conciencia individual creativa. Allí, propone que la figura de autor es una figura de poder que realiza ciertas funciones claves inherentes a la producción de cualquier tipo de discursos, que a su vez producen respuestas que dejan de ser meros acontecimientos literarios. Foucault denomina “autor-función” a esta instancia. El “autor-función” estructura el tejido de textos y al ponerlos en circulación, establece una figura de poder como productor de capitales distintivos que le permiten ingresar en otros campos discursivos. Así, entra en relación con una jerarquía política y cultural de todo un complejo de relaciones de poder, culturales y económicas. Este entramado de relaciones complejas permite indagar sobre el tipo de relación entre ética y literatura, sobre la función ética de la literatura y sobre la función del autor como productor de discursos, no sólo estéticos, sino también éticos. De esta manera el autor se reconoce como tal por el carácter distintivo de su discurso; es decir, de su obra.

El caso argentino

La perspectiva postestructuralista encontró eco en la crítica literaria argentina contemporánea. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, investigan no sólo los procesos de modernización de la cultura argentina, sino también los modos en que los mismos se elaboran simbólicamente desde la perspectiva de la sociología de la literatura¹. En su libro *Conceptos de sociología literaria* (1980), Sarlo y Altamirano consideran el carácter social del “autor”. Como sujeto productor de la obra literaria, se distingue de su clase social de origen y problematiza su condición al reflexionar sobre los instrumentos de la producción literaria (como el lenguaje y las formas transmitidas tradicionalmente) dentro de un medio literario que lo define e incluso le permite innovar. Además, Sarlo y Altamirano tienen en cuenta la dimensión legal de la figura al considerar los derechos del autor sobre el texto y la relación con el mercado editorial. Esta relación marcadamente histórica y propia de los últimos tres siglos designa al autor como poseedor del producto de su trabajo intelectual, pero al mercado como aquel que dispone del mismo (1980:7-8). Este último se ocupa de la producción material del libro y de su distribución, integrando así la producción general de mercancías. La

¹ La sociología de la literatura, de la que Sarlo y Altamirano son representantes en la Argentina, intenta definir las relaciones entre literatura y sociedad desde una perspectiva sociológica. Es una corriente que analiza el valor de la obra literaria de acuerdo a su capacidad de reflejar la realidad sociohistórica. Esta línea de investigación trajo más problemas que soluciones al considerar que la realidad es transparente y puede ser representada fielmente. En caso de no hacerlo, la obra literaria queda descartada por ser falsa. Este criterio determina si la obra es progresista o reaccionaria, socialista o burguesa, arte o cultura de masas. La segunda tendencia dentro de esta corriente comparativa es la que considera las relaciones externas de las obras literarias. Así, analizan los usos y prácticas que regulan el circuito literario para dar cuenta del estatuto social e ideológico del escritor, los modos de difusión de la obra, las condiciones del consumo y las valoraciones críticas. Aún así, hay una tercera corriente que se concentra en la relación de las formas sociales y literarias y que resulta más productiva ya que abandona el paralelismo de representación ficcional de la realidad. Esta visión dialéctica da cuenta del carácter ambiguo de la obra, debido a su doble dimensión social y ficcional. Dentro de esta corriente, la crítica se especializa en determinar la especificidad de lo literario, en lugar de procurar establecer un diálogo con la dimensión social, como lo demuestran, por ejemplo, el formalismo ruso, el New Criticism, el estructuralismo y el desconstruccionismo. En ese sentido, la crítica más productiva es la que busca superar dicha disyunción, como la que realiza la crítica materialista dialéctica o Mijail Bajtín. Raymond Williams y Frederic Jameson también forman parte de esta línea de investigación. Williams analiza las implicaciones de la obra de arte como formalizaciones de significados y valores sociales particulares, rearticulando los abordajes externos e internos de una sociología de la literatura. Además, muestra las relaciones de organización entre las diferentes instituciones literarias, que van desde el patronazgo hasta la relación de mercado en el período capitalista. Jameson aborda el análisis de la novela realista de Balzac, George Gissing y Joseph Conrad en su dimensión sociohistórica, dando cuenta no sólo de la historia de la forma realista, sino también de cómo la misma estructura una historia de la formación y de la crisis de la subjetividad burguesa (Sarlo y Altamirano 2008:161-167).

investigación sociológica se ocupa de analizar la relación entre la institucionalización del mercado y la aparición de dispositivos y agentes capitalistas (como la que encarna, por ejemplo, el editor-empresario) y la reivindicación difusa de escritores que reivindican su derecho a crear fuera de dicho aparato.

Los autores distinguen dos perspectivas que analizan la dimensión de “mercancía” del texto literario. La primera perspectiva incluye los trabajos que estudian la emergencia y consolidación del mercado literario en las sociedades occidentales y sus efectos sobre la condición social del escritor, la relación con el público lector y la imagen social de la literatura (66). La segunda perspectiva reúne los trabajos inspirados en la línea de análisis de la Escuela de Frankfurt. Una de las tesis claves de este grupo es considerar las relaciones de intercambio, entre las que se encuentran las mercancías, no sólo como una explicación de la estructura social del capitalismo, sino también como una forma dominante de la subjetividad. La universalización de la mercancía, que significa “valor de cambio”, rige las relaciones sociales, degradando todo intercambio y actividad al rango de mercancía. Es decir, la lógica del valor de cambio permite que las cosas puedan cambiarse por otras de acuerdo a su valor de uso (68). Por otro lado, un grupo determinado de instituciones literarias, tales como la academia, el sistema de premios, las editoriales y el periodismo cultural imponen, difunden y legitimizan el carácter social de una obra literaria. La conformación de un canon que incluye las obras legibles en un determinado momento histórico es el resultado de una operación de fuerzas institucionales que definen los valores estéticos que influye sobre lo que debe publicarse o no. Además, regulan la jerarquía de autores y géneros, como también las modalidades del consumo literario (54). De esta manera, también la figura de autor y su público, el reconocimiento de un texto como literario y su edición, el prestigio y la consagración, la supervivencia y el olvido son resultado de la actividad selectiva de las instituciones literarias (55). Por último, el crecimiento del público lector que acompaña el mercado, modifica el sistema de percepción estética en la medida que la lectura es una práctica determinada por condiciones sociales, económicas y culturales que determinan la percepción de los valores y la captación de los significados de la obra. La lectura es un acto individual y social de captación, desestructuración y reestructuración de la densidad semántica de la obra y de su sentido social global (57).

Luego, en su libro *Literatura/Sociedad* (1983), Altamirano y Sarlo desarrollan la relación entre obra literaria y mercado. En ese proceso de consolidación de las relaciones mercantiles, la imagen carismática del escritor también se cristaliza en el campo de la producción literaria. El siglo XX se caracterizó por presentar estas dos fuertes oposiciones entre los intereses del mercado y los de los escritores que muchas veces se opuso al gusto trivial del público, manifestado en las tendencias del mercado. Sarlo y Altamirano advierten que estas manifestaciones ideológicas por parte de los escritores no son simples gestos de compensación imaginaria frente a los mecanismos capitalistas sino que en tanto índices de conflictos y tensiones eficaces, dan cuenta del modo en que la literatura moderna, especialmente los movimientos de vanguardia, ha operado en el último siglo. Asimismo, consideran que el autor sistematiza una serie de nociones para pensarse a sí mismo, su práctica y el sentido de su obra, que la sociología de la literatura no puede analizar en la medida que no dan cuenta por sí ni de la producción ni del producto literario final pero forman parte de la ideología literaria del escritor y constituyen su dimensión práctica. Los autores se preguntan si “¿carece de relevancia para el análisis de la ideología inscrita en un texto literario la ideología del autor, comenzando por esa forma de la ideología que es el proyecto literario mismo?” (1983:113); y consideran que el escritor no opera como un simple productor del texto, sino que además es un vehículo de las ideologías y los discursos sociales que lo atraviesan. En ese sentido, la noción de autor se comprende mejor si se la sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales variables históricamente (114).

El libro de Graciela Speranza, *Conversaciones con 15 narradores* (1995) atestigua la influencia que siguen teniendo en el área de la crítica literaria argentina las tempranas conceptualizaciones de Altamirano y Sarlo. Así, explora las diferentes figuraciones de autor a través de la presentación de entrevistas a quince escritores argentinos contemporáneos. El objetivo de Speranza en su libro es dar cuenta del capital singular y el aporte de cada escritor al campo literario. En el prólogo, Speranza indica cómo se construye y elabora la recepción de los autores entrevistados para formar parte del libro, entre los que se encuentra Fogwill. Speranza dice: “El diálogo con el escritor supone una cuota de violencia. Supone restituir una voz distinta de la que ha elegido para hablar acerca del mundo, la literatura y sin duda, acerca de sí mismo” (Speranza

1995:16). En este caso, Speranza relaciona la violencia a la entrevista como el lugar donde se corre al escritor del lugar en que se ubica habitualmente para hablar de su universo; es decir, desde sus libros. La entrevista como género violento también afecta a la entrevistadora, que se ve obligada a ocupar diferentes roles, desde simple interlocutora a crítica, de testigo a espejo o lectora privilegiada. El objetivo de Speranza es claro: que el escritor tome distancia de su obra durante el diálogo. Aún así, Speranza advierte que la supuesta transparencia de la figura de escritor que se va delineado en sus respuestas es una ilusión: “la primera persona promueve la ilusión de la transparencia” (16). Speranza señala que la primera persona del diálogo permite revelar la imagen que el escritor tiene de él mismo, la que construyó para representar su propia subjetividad, su lugar en el campo literario y en la sociedad. En ese sentido, la figura de autor se construye, de forma más o menos deliberada, a partir del repertorio de elecciones y valoraciones estéticas que le permite diferenciarse en el campo literario (16). Aun así, la construcción de la figura de escritor da cuenta de la ilusión de transparencia y habla de la pose que el escritor toma como única verdad a la que se accede. La pose no descubre, ni representa ni oculta otra verdad que la de serlo, la pose es performativa y se ejecuta. De ahí que los diferentes elementos que conforman el libro, como las autobiografías y las fotografías que acompañan las entrevistas, se presenten primero como un diálogo con la entrevista y luego con la figura de autor. Las autobiografías que acompañan las entrevistas presentan el desafío de narrar una vida en forma de relato breve y son muy diversas entre sí en la medida que abarcan diferentes instancias de la vida de cada escritor. Por último, las fotografías de Alejandra López, también dialogan con los escritores entrevistados, al representarlos en el ámbito de sus universos ficcionales, más que en el marco de la representación clásica del escritor junto a su biblioteca. El objetivo de López es “traducir en imagen el gesto narrativo” (18) y así, se presentan como un desafío al hacer transitar la imagen entre la realidad y la ficción.

En su ensayo “La construcción de la imagen” (1992), María Teresa Gramuglio ya había sugerido que los escritores construyen una imagen de sí mismos en sus textos: “imágenes que son proyecciones, auto-imágenes y también anti-imágenes o contrafiguras” (1992:37). Gramuglio intenta ver cómo el escritor representa en una dimensión imaginaria, la constitución de su dimensión autoral subjetiva y dónde se ubica en el campo literario y social. Los elementos a analizar en esta coyuntura, son

zonas problemáticas, como la relación que el escritor mantiene con sus pares, con la tradición literaria, los temas y lenguajes, con sus modelos y precursores, su relación con el público lector, las instituciones y el mercado. Gramuglio enumera otros elementos a tener en cuenta a la hora de analizar la relación del escritor con la sociedad: su vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder (1992:38).

Julio Premat en *Héroes sin atributos* (2009) completa el análisis de Gramuglio al establecer dos hipótesis para la literatura argentina contemporánea. La primera es que la misma se construye no sólo a partir de una producción literaria, sino también a partir de una “figura de autor” que la acompaña. Premat considera que la misma es una construcción dinámica donde se plasma y se trata de resolver, sin llegar necesariamente a una síntesis u a una solución, los conflictos del autor en el campo literario, relacionados con la presión y las expectativas sociales, las exigencias de originalidad y singularidad, y la negociación entre el yo ideal y el personaje literario creado. El objetivo de Premat es analizar las ficciones de siete autores –Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira– para dar cuenta de los dispositivos y las figuras de autor que los textos proponen. Premat no sólo analiza cómo los escritores se afirman en sus obras, sino también cómo se niegan al presentar identidades inestables y dudosas. Así, descubre a escritores que prefieren negar su condición pero que al mismo tiempo fundan una identidad dialéctica y potente (2009:14-15). La segunda hipótesis es que la leyenda de ser escritor se inscribe en la gauchesca, que presenta al payador como un héroe nacional perseguido. Piensa especialmente en el Martín Fierro, un personaje ficticio que simula ser un autor pero que no lo es, inaugurando una filiación conflictiva entre el escritor real, José Hernández, y el autor ficticio. Los autores analizados por Premat ponen en escena presencias indescifrables con diferentes variantes pero que comparten un yo escindido y degradado. Su análisis gira alrededor de la visión negativa que estos escritores tienen de su propia escritura para construir sus figuras de autor.

Los estudios académicos sobre la figura de autor cubren solamente los puntos recién mencionados. Esta investigación considera el aspecto performativo de la figura de autor

fuera del texto literario ya que una figura como la de Fogwill queda fuera del paradigma instaurado hasta el momento. Fogwill lo que rechaza y cuestiona no es la identidad del escritor basada en la escritura literaria, sino más bien la identidad creada consensualmente por el campo literario y el mercado editorial. Su figura pública complementa su obra literaria y mantiene una relación de tensión a través de la polémica y la provocación con diversas instituciones literarias. En ese sentido, la figura de autor de Fogwill condensa lo más altamente individual y lo más altamente político ya que problematiza la manera en que el campo literario legitima y consagra a sus miembros, introduciendo valores externos al mismo. Fogwill responde a dicho funcionamiento con el uso exacerbado de la provocación y de la polémica para inducir un cambio en la percepción o en la consciencia de los integrantes del campo.

El rol de las revistas y los suplementos culturales en la construcción y recepción de la figura de autor

En el caso del campo literario sudamericano y argentino, es necesario considerar el papel de las revistas literarias y culturales, como también los suplementos culturales de los diarios a la hora de dar cuenta de la historia de literatura moderna (Ramos, Julio: 2003). Los intelectuales modernos establecen una relación particular con el periodismo cultural ya que mantienen una relación de tensión y muchas veces de contradicción por el tipo de intereses políticos y estéticos que ambos proyectos promueven, generando redefiniciones y tomas de posición en el campo. En ese sentido, el periodismo cultural permite visualizar el lugar ideológico y estético que ocuparon los escritores argentinos a la hora de diseñar y promocionar su identidad.

Roxana Patiño en su artículo “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)” (1997) analiza el lugar de las revistas culturales en la transición democrática. A partir de 1983, el entramado social completo de la sociedad argentina sufre un proceso de transformación que le permite salir de la matriz autoritaria en la que se encontraba desde 1930. La respuesta del campo intelectual a esta matriz es una doble configuración que contiene la sucesión de regímenes militares de 1930 a 1976 y las configuraciones político-culturales del peronismo y de la izquierda. Durante el período de la transición democrática se produce una reforma en las

relaciones entre cultura y política. Luego de una larga hegemonía de la cultura política de izquierda en el campo intelectual entre 1950 y 1980, se producen una serie de cuestionamientos por parte de los mismos sectores de izquierda al fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales de los sesenta y setenta. Esta reflexión crítica se potencia porque la transición permite reestructurar las tradiciones políticas e ideológicas de la izquierda, generando una crisis de los paradigmas hegemónicos hasta el momento. Además, permite redefinir no sólo de la idea de “cultura” y su relación con la política, sino también del lugar y la función del intelectual (1997:6).

Por su parte, José Luis De Diego en su libro *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (2001) estudia la transformación del campo intelectual durante la transición. Para ello, analiza tres desplazamientos principales. El primero es el pasaje de la primacía de la política a la reivindicación ética. El segundo implica el cambio de foco de la “liberación nacional” a la “cuestión democrática”. El tercero introduce un desplazamiento de la noción de “compromiso” a la de “responsabilidad”. Así, constata que si durante los sesenta las figuras intelectuales más importantes fueron escritores y críticos literarios, las de los ochenta son sociólogos y especialistas en los medios de comunicación de masas. De Diego examina el proceso de autonomización del campo intelectual de izquierda en los ochenta, condicionado por la derrota política, el exilio y las ilusiones perdidas de los sesenta. En este nuevo contexto, los intelectuales postulan una nueva función de la *intelligentsia* frente a la política que se diferencia de la década anterior. Si en los sesenta el campo literario se definía por su autonomía frente a lo político, en los ochenta son los sociólogos los que van a elaborar nuevas respuestas a través de una reelaboración del marxismo y de un intento de conciliación entre democracias y socialismo. El caso de Fogwill resulta representativo de lo que ocurre en el período porque conjuga la triple condición de intelectual, escritor y sociólogo. Su función intelectual en la prensa cultural durante la transición democrática responde exactamente al análisis de De Diego.

Pablo Chacón y Jorge Fondebrider en su libro sobre el análisis del periodismo argentino, *La paja en el ojo ajeno* (1998), analizan la transformación del periodismo cultural entre 1983 y 1998. Para los autores, el periodismo se vio obligado a renovarse siguiendo las

mutaciones del campo intelectual y de su relación con el mercado de bienes simbólicos que promovió nuevos gustos y nuevas formas de legitimación, convirtiendo a la cultura en una mercancía más (1998:66). Esta situación provocó una crisis de confianza por parte de los intelectuales y el público con los medios de comunicación. La nueva lógica comunicacional afecta el lugar de los intelectuales y del arte, que pierden su función legitimadora de los valores estéticos y le otorgan al consumidor un rol central en dicho proceso. El periodismo cultural se encuentra tironeado entre las dos posiciones que debe representar. Primero, la del periodismo que trabaja con la idea de que la realidad está en permanente estado de renovación; y en ese caso, presenta la información como confirmación o descubrimiento. Segundo, con la literatura que trabaja más bien con procesos de larga duración y con el pasado y la memoria (69). Las revistas especializadas, como las literarias, no son rentables (aunque tampoco es su objetivo principal) pero al mismo tiempo exigen un alto nivel de especialización por parte de sus colaboradores. Luego, en el caso específico de los suplementos culturales de los diarios, los editores determinan lo que se publica, de acuerdo a criterios personales, gustos, ideología y las líneas editoriales pautadas por el director del suplemento y del diario. Los colaboradores de los suplementos culturales pueden responder a varios criterios. Unos son circunstanciales y otros son profesionales. Los primero colaboran esporádicamente y los segundos ofrecen sus productos o están dispuestos a producir en función de la demanda de la dirección (93).

Las entrevistas a Fogwill que se analizan en esta investigación, responden a estos criterios editoriales, como también a las necesidades del mercado editorial para promocionar la obra del autor. Luego, las críticas literarias publicadas en los suplementos y revistas responden a dos formatos. El primero es el ensayo crítico que posee cierta extensión ya que interpreta y valora la obra literaria y tiene un carácter esencialmente innecesario. El segundo es la reseña bibliográfica que resume las ideas principales y las tesis sostenidas en la obra (Rivera 2003:116-117). Por último, las polémicas son atributos de la prensa cultural argentina desde sus inicios. Así, las polémicas y provocaciones de Fogwill cubiertas por la prensa se inscriben en una larga tradición local. Algunas de las polémicas más importantes son las que mantuvieron en la prensa Juan María Gutiérrez y Juan Martínez Villergas en torno al idioma argentino y la Real Academia Española en 1876. A inicios del siglo XX, Julio Herrera y Reissig polemiza

con Leopoldo Lugones acerca del estatuto de la poesía modernista. En 1925, hubo una larga polémica entre Leopoldo Lugones y Leopoldo Marechal a propósito del versolibrismo en paralelo a las famosas polémicas entre Boedo y Florida (1924-1930). Luego, en 1952, Victoria Ocampo polemizó con Ernesto Sábato acerca de la metafísica de la sexualidad. En 1964, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal discuten el estatuto de la revolución cubana a partir de sus análisis críticos sobre *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier. Dicha revolución provocó cruces entre escritores e intelectuales latinoamericanos, como por ejemplo Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Jorge Abelardo Ramos y Roberto Fernández Retamar en los sesenta y entre Cortázar, Collazos y Vargas Llosa y entre Cortázar y Liliana Heker en los setenta. En 1982, se produjo una polémica entre Néstor Perlongher y Ramón Alcalde en la revista *Sitio* en torno a la guerra de Malvinas. Luego, con la transición democrática hubo una “restauración polémica” en el campo intelectual argentino entre los que se exiliaron durante la dictadura y los que se quedaron en el país que puede leerse no como un inicio de una nueva época, sino como un cierre tardío de los años setenta. La misma se intensificó con el Coloquio en la Universidad de Maryland, organizado en 1984, donde se confrontaron Osvaldo Bayer, representando a los intelectuales exiliados, y Luis Gregorich, representando a los que se quedaron en el país (Saguier:2003).

Por su parte, Nicolás Rosa (Rivera:2003) considera que en el caso específico de las revistas literarias, las mismas son “la autobiografía de la literatura” (207) que conjuga la supresión de la individualidad del escritor y una forma extraña de grupalidad que rechaza lo colectivo, promoviendo diferentes nociones de literatura, como aquella que todavía no fue codificada ni por el estereotipo ni por el género, o aquella que no tendrá éxito. En ese sentido, las revistas establecen “un límite de lo posible literario de una época, un límite escrituario y al mismo tiempo histórico” (207). Por último, Rosa advierte que las revistas de izquierda son abiertamente polémicas y cuestionadoras de la masa literaria y que cuando son verdaderamente literarias producen una modificación de los valores estéticos del medio, como sucedió, por ejemplo, con la valoración que la revista *Contorno* hizo de Roberto Arlt. En ese sentido, la lectura de Rosa sobre Arlt permite valorizar las prácticas transgresoras y provocadoras de Fogwill como medios hábiles para introducir una modificación en los valores estéticos del campo literario.

El paradigma neoliberal y el mercado literario argentino en la globalización

La relación entre cultura y mercado durante el siglo XX se vuelve aún más compleja y conflictiva con el surgimiento de las industrias culturales que permiten la circulación masiva de productos culturales. Aún así, hay que distinguir entre la globalización de la economía y de la tecnología y la mundialización de la cultura. La economía y la tecnología son globales en la medida que sus estructuras y funcionamientos son los mismos para todo el planeta. Sin embargo, la esfera de la cultura no puede considerarse en los mismos términos ya que el proceso de mundialización de la cultura no implica el aniquilamiento de manifestaciones culturales regionales, sino que más bien convive con ellas. La globalización es simultáneamente una y diversa al contener una multiplicidad de visiones de mundo. Así, la globalización implica un movimiento de integración diferenciada que se manifiesta en al menos dos maneras. La primera es utilizar la noción de globalización como sinónimo de combinación de formaciones sociales diferenciadas (etnias, civilizaciones pasadas, naciones, etc.), donde cada una constituye un tipo diferenciado de organización y estructura social. La segunda es aplicar el término a los problemas de género y de sexualidad, etc., en la medida que son operaciones de diferenciación intrínsecas a la modernidad. Este movimiento se percibe como un síntoma de una nueva fase histórica relacionada con la posmodernidad. Sin embargo, la diversidad cultural tampoco puede considerarse una diferencia ya que toda diferencia es producida socialmente y porta un sentido simbólico e histórico. Afirmar el sentido histórico de la diversidad cultural implica dar cuenta de la materialidad de los intereses y de los conflictos sociales que la determinan. Así, la diversidad se manifiesta en situaciones concretas. Además, es diferente y desigual porque las instituciones que la construyen poseen distintas posiciones de poder y legitimidad.

En el ámbito de la cultura estas instancias se manifiestan claramente ya que, por un lado, se halla atravesada por un movimiento de diferenciación y de afirmación de identidades; y por otro, hay una tendencia a la concentración, como lo demuestran las organizaciones transnacionales que monopolizan sectores enteros de la cultura (Sarlo y Altamirano 2008:105-110). En el caso del pensamiento latinoamericano, una problemática recurrente en torno a la globalización es la cuestión nacional y el combate contra la

dominación extranjera, en particular los Estados Unidos. Si en los primeros cincuenta años del siglo XX, la influencia de este país ya era considerable en América Latina, se consolida y se expande durante la guerra fría a través de su presencia política, apoyando los golpes militares de Brasil, Chile, Argentina y Uruguay, y de su presencia económica, a través de la expansión de sus empresas multinacionales. Así, la reciente noción de “imperialismo cultural” se identifica con la influencia de los Estados Unidos en América Latina. El término en el pensamiento latinoamericano refuerza la relación entre el marxismo y la intelectualidad nacionalista que critica las premisas elaboradas por los países centrales ya que con frecuencia son inadecuadas para comprender las realidades latinoamericanas (Sarlo y Altamirano 2008:140-146).

Por otro lado, en los noventa con la implantación de políticas económicas neoliberales que promueven la concentración de capitales trasnacionales, el mercado editorial nacional se ve afectada a nivel estructural por esta coyuntura. Por un lado, la industria del libro crece en términos estadísticos pero no corresponde con una recuperación efectiva de la edición y circulación del libro, sino que por el contrario la crisis editorial que comenzó a fines de los setenta se va a agudizar. Por otro lado, las multinacionales extranjeras comienzan a adquirir editoriales nacionales y promueven políticas de producción, distribución, circulación y promoción del libro que modifican el campo editorial nacional. Estos conglomerados no pueden ser considerados agentes culturales en el sentido tradicional ya que su lógica es estrictamente comercial y sus representantes tampoco pueden considerarse agentes de la cultura pero sus políticas conllevan significados culturales relevantes al cambiar las reglas de juego y producir fenómenos complejos. La lógica de los conglomerados considera los “bienes culturales” como productos comerciales que pueden consumirse inmediatamente. Esta lógica se relaciona con la cultura de los medios de comunicación masivos que necesitan de la novedad y de la obsolescencia para perpetuarse. Además, intentan desplazar a sellos editoriales menores con un criterio de competitividad tradicionalmente ajeno a la industria del libro, focalizándose en la rentabilidad del objeto. Las consecuencias de este descuido con respecto a la especificidad del libro implica, por ejemplo, la venta de libros en espacios ajenos al tradicional, como supermercados o estaciones de servicio, haciendo que el librero se desdibuje de la escena cultural. La noción de “catálogo” también se pierde al alterarse los modos de distribución ya que se tratan las colecciones

como stocks disponibles para la venta, y tampoco editan a escritores desconocidos o legitimados por círculos minoritarios (Botto 2006:209-219).

Los noventa también redefinen el lugar del intelectual crítico, conformado por un conjunto heterogéneo de pensadores pertenecientes a diferentes zonas del campo cultural (ciencias sociales, literatura, historia y filosofía), que en las décadas pasadas acuñaron su práctica reflexiva en relación a la política. En este período, su estatuto va a ser cuestionado en los noventa, promoviendo el fracaso o la derrota del proyecto del intelectual crítico y debilitando la articulación colectiva de este círculo. Los factores que contribuyen a dicha configuración es la retirada del marco de circulación de ideas y proyectos sociales y culturales que el gobierno de la transición había posibilitado luego de la dictadura militar, y la instalación de una política fáctica, que dejó a los intelectuales sin campo de interpelación en el plano de la crítica política. Las prácticas intelectuales se reducen a sus respectivas áreas de especialización. Las funciones clásicas del intelectual argentino, la resistencia y la oposición política, como también el ser portador de grandes síntesis conceptuales y portavoz de un sentido de la historia se reduce. Si bien colabora en publicaciones especializadas, el alcance y la distribución de las mismas es limitado.

Las editoriales independientes, a diferencia de los grandes grupos editoriales, se conciben como actores culturales, más que como empresas con fines de lucro, ya que no sólo elaboran un catálogo, sino que también difunden valores estéticos y una política editorial de promoción de autores desconocidos. La aparición de Internet se reveló capital para la promoción de sus productos, como también la publicidad en revistas especializadas, más que el uso de los medios de comunicación masivos. Además, el editor independiente determina el catálogo y lo que puede ser publicado o no. Las editoriales independientes que surgen en esta década se caracterizan por ser una actividad con alto riesgo de rentabilidad económica y no ven a sus pares como competidores, sino que consideran que la continuidad de los proyectos culturales queda asegurada. Tampoco plantean una competencia abierta con los grandes grupos editoriales son vistas como empresas altamente especializadas que cubren “nichos de mercado”, es decir proyectos culturales considerados riesgosos por las empresas líderes en la nueva configuración del mercado globalizado (Botto 2006:223-226).

1.2)Enfoques teóricos y metodológicos

En esta sección se presentan tres teorías postestructuralistas que sirven de fundamento epistemológico a la presente investigación. Este marco teórico es interdisciplinario ya que recoge propuestas de la teoría literaria y la sociología de la literatura, que enriquecen el análisis al ofrecer múltiples perspectivas, que lejos de contradecirse o anularse, se complementan. La teoría de la recepción de Jauss permite comprender el rol del lector para construir el sentido del texto. La noción de “campo” de Bourdieu permite dar cuenta de la dinámica conflictiva e históricamente situada de los agentes que conforman el espacio literario argentino contemporáneo. Por último, la concepción de “sistema” de Niklas Luhmann revela el funcionamiento sistémico de los medios de comunicación masivos y el papel de las entrevistas al autor en esa configuración.

1.2.1)Teoría de la recepción estética de Hans Robert Jauss

Hans Robert Jauss, profesor de literaturas románicas en la Universidad de Constanza elaboró la teoría de la recepción como respuesta a los formalistas rusos que no incluyeron la dimensión histórica de la obra, y al marxismo, que considera al texto literario como un puro producto histórico y sólo toma en cuenta su forma de producción. Además, reelabora aspectos de la interpretación hermenéutica e inmanente de Hans-Georg Gadamer, quien estima que el discurso literario es una realidad autónoma, portadora de un sentido único e invariable y no presta suficiente atención ni a la historicidad del juicio crítico del sujeto lector, ni la mutabilidad del significado artístico de la obra. El aporte principal de la Escuela de Constanza es el descubrimiento del papel del lector como instancia constitutiva y productora de sentido de la obra literaria. Postula que el proceso de recepción literaria es un acto de comunicación constituido por el autor, el texto y el lector, lo que permite introducir múltiples lecturas del texto literario. Esta perspectiva pide reemplazar la concepción ontológica y esencialista del texto por un concepto funcional, donde la obra literaria es entendida como una entidad que adquiere significado solamente en relación a la recepción del lector.

Jauss toma la noción de “fusión de horizontes” de Gadamer, que explica la fusión que se realiza entre experiencias pasadas expresadas en el texto literario y el interés de los lectores contemporáneos y la transforma en el concepto de “horizonte de expectativas” para explicar la relación dialógica entre obra y lector. Asimismo, da cuenta de las disposiciones y presuposiciones del lector que impiden que realice una recepción neutra. Si bien toda obra predispone al lector a determinadas interpretaciones y provoca en él determinadas expectativas, el lector integra el texto de acuerdo a su propio horizonte de expectativas literarias. Así, Jauss concibe la historia de la literatura como una historia de la recepción literaria que se basa en la reconstrucción de los diversos horizontes de expectativas que una obra determinada ha sufrido a lo largo de la historia. La historia de las recepciones múltiples de una obra evita preguntar por el sentido del texto y se focaliza en el sentido que un texto adquiere para un grupo específico de lectores. Además, permite comprender cómo una obra fue entendida en el pasado y cómo se la entiende en el presente. Esta perspectiva introduce nuevas implicaciones estéticas e históricas. La primera sucede cuando en la comparación que el lector realiza entre obras, le asigna un valor estético a la nueva obra. La segunda se produce cuando con las múltiples y sucesivas lecturas se va constituyendo una tradición de recepciones e interpretaciones específicas. Jauss desarrolla siete tesis que explican dicho proceso (1978:89-134):

1. La renovación de la historia literaria requiere la superación del objetivismo histórico que postula que las obras literarias se pueden validar objetivamente. La nueva historia literaria se fundamenta en la estética de la recepción ya que tiene en cuenta la relación entre el lector y la obra.
2. La experiencia literaria del lector se puede describir objetivamente siguiendo los principios de la estética formalista.
3. El valor artístico de la obra literaria viene determinado por la “distancia estética” que existe entre el horizonte de expectativa variable del público lector y la obra. Es decir, entre las experiencias estéticas ya realizadas y la modificación que la obra introduce.
4. La reconstrucción del horizonte de expectativas de la producción y la recepción de una obra permite reconstruir las preguntas que el texto contestó

en un momento determinado y entender cómo el lector de dicho período comprendió la obra.

5. La historia de la literatura, basada en la recepción, presupone poner en relación una obra particular en la serie literaria para dar cuenta de sus valores y significados históricos en un momento específico.
6. La consideración diacrónica de la obra literaria va acompañada de una lectura sincrónica para describir el sistema de relaciones en el que la literatura está inmerso en un momento histórico particular.
7. La producción literaria debe analizarse en el marco de su relación con la historia general.

La historia de la literatura organiza dos horizontes, uno interno que se corresponde con la obra literaria; y otro externo o contextual, que se corresponde con un lector situado históricamente. Así, el proceso de recepción es dialéctico al entenderse como una apropiación y un intercambio entre la obra y el lector. La recepción implica un doble acto que incluye el efecto pasivo y activo. Es decir, el efecto producido por la obra literaria y el modo en que el público la recibe. Los lectores concretizan el sentido de las obras y la historia de la literatura que Jauss propone es la de una interpretación de los textos como un intercambio de preguntas y respuestas entre obra y lector. Además, muchas veces la literatura posee una función anticipatoria que permite plantear preguntas que prefiguran nuevas realidades posibles, estableciendo un diálogo con otras obras, tanto anteriores como futuras. La literatura crea nuevas realidades al generar sus propias condiciones de posibilidad y ampliando el horizonte de expectativas del público.

La recepción del lector da lugar a una respuesta que puede ser el simple placer estético, una toma de distancia crítica, de rechazo, silencio, indiferencia o la creación de otra obra como respuesta. De esta manera, el lector se transforma en productor, rompiendo las normas y el canon establecido. La recepción del lector en ese sentido, tiene una función de selección en la medida que puede apropiarse del pasado o puede rechazarlo e intentar superarlo. Asimismo, la noción de “estética” se refiere a la consideración histórica de la práctica estética en sus actividades de producción, recepción y comunicación. Jauss diferencia la “experiencia estética” del “efecto estético”. La primera

implica el comportamiento receptivo del lector y posee un aspecto comunicativo que le permite al lector identificarse con lo que le gustaría ser.

Jauss establece tres criterios para perfilar la historia de la experiencia estética de la recepción. La primera es la “poiesis”, producida por la consciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra. La segunda es la “aisthesis” que aprovecha de renovar su percepción interna y externa a través de la consciencia receptiva. Por último, la “catarsis” implica la aceptación del juicio impuesto por la obra o la identificación con las normas de conductas preestablecidas, abriendo la experiencia subjetiva a la intersubjetiva. Así, la recepción literaria tiene una función comunicativa que se sostiene en la interacción de las tres instancias recién mencionadas. La poiesis es un mecanismo productivo que permite conocer a través de la obra de arte pero también construir una obra. La aisthesis da cuenta del aspecto receptivo de la experiencia estética y la catarsis designa la función comunicativa de la experiencia estética, que transforma al lector y su respectivo horizonte de expectativas (1978:135-172).

Mientras Jauss se limitó a fundar los principios de la teoría de la recepción, Wolfgang Iser, entre otros, llevó a la práctica sus planteamientos teóricos. El concepto de Iser que resulta productivo para esta investigación es el de los “espacios vacíos” que presenta en su artículo “La estructura apelativa de los textos” (Warning:1989). Para Iser, la información faltante en un texto, se configura como “lugares de indeterminación” (concepto que Iser toma y reformula de Roman Ingarden) que requieren la ayuda del lector para completar el sentido del texto. Este último se construye a lo largo del proceso de lectura a medida que el lector establece hipótesis de lectura e intenta darle coherencia interna al texto. Así, los espacios vacíos son considerados espacios de comunicación porque activan y regulan la interacción entre texto y lector al materializar articulaciones del texto que marcan el potencial de ensamblaje que el lector puede realizar. Sin embargo, los estudios críticos realizados por los miembros de la Escuela de Constanza mostraron la dificultad de comprobar empíricamente el concepto de “horizonte de expectativas” en la medida que la reconstrucción del pasado histórico resulta parcial y fragmentaria. A partir de mediados de los setenta, se recurrió a una nueva fundación teórica, basada en la teoría de los sistemas, que analiza el desarrollo

histórico de la literatura desde el contexto comunicativo en que se produce y que se desarrolla en la sección dedicada a la teoría de sistemas de Niklas Luhmann.

1.2.2) “Campo literario” de Pierre Bourdieu y los medios de comunicación masivos en la teoría de sistemas de Niklas Luhmann

La crisis de la teoría estructural-funcionalista modificó la manera de elaborar modelos teóricos sociológicos, principalmente abandonando la pretensión de construir una teoría general de la sociedad. Pierre Bourdieu intenta fundar una ciencia de la sociedad no sólo para comprenderla en su totalidad, sino también para reflexionar sobre los principios epistemológicos que la fundan. Así, elabora un postulado ontológico sobre el carácter relacional de lo real y se posiciona contra la coherencia última que el estructuralismo de Lévi-Strauss busca. En esta investigación el concepto de “campo” de Bourdieu permite dar cuenta de la lógica interna del espacio social literario en el que Fogwill opera. En esta sección se presenta la noción de “campo literario” como el espacio en el que se producen obras literarias (y culturales) y en el que se enmarcan las relaciones que los agentes sostienen entre sí.

Bourdieu señala que las sociedades modernas se organizan en campos que no responden a una misma lógica o jerarquía. Para el autor, ya no se puede analizar la sociedad a partir de las nociones de estructura y superestructura. Propone concebir la sociedad como un espacio diferenciado de posiciones sociales en donde las relaciones entre las diferentes posiciones constituyen el núcleo de lo social (1980, 1987, 1994). El concepto de “campo”, tomado de la noción de campo magnético de la física, explica la heterogeneidad del espacio social en las sociedades modernas. Para el autor, las sociedades se encuentran diferenciadas según criterios diversos, lo que provoca la autonomización de “sub-espacios” sociales que poseen su propia lógica de funcionamiento y que no pueden ser explicados por lo que ocurre fuera de ellos mismos. Así, la economía, la política, la educación, la religión, el arte y la literatura son sub-universos que gozan de una autonomía funcional con sus propias lógicas operacionales.

Si bien Bourdieu no elabora ninguna teoría general sobre el funcionamiento de los diferentes campos sociales ni sobre la evolución social sobre la que cual apoyarse

(1992b:71), su interés central a la hora de describir la naturaleza del “campo” son los principios de diferenciación que caracterizan una sociedad determinada. Así, un campo es un micro espacio social en el que existe una estructura de relaciones de fuerza entre los agentes que lo constituyen. Los elementos que conforman el campo son principalmente posiciones interdependientes y no se lo puede descomponer en unidades menores. Si esto sucede, las mismas no pueden analizarse según la lógica original del campo. Además, el campo no puede definirse por los sub-campos que resultaron de dicha división. Asimismo, los límites del campo social son variables y no pueden delimitarse *a priori* por el investigador. Uno de los criterios para definir el campo es el de los efectos que el mismo produce sobre los agentes que participan en él. Bourdieu utiliza la analogía física del campo gravitacional para explicar el límite del campo: el mismo finaliza allí donde lo hacen sus efectos. Las relaciones entre los campos son dinámicas y cada campo mantiene su autonomía. Dentro de cada campo, la dinámica interna se configura a partir de los conflictos dentro del mismo (1992b:80).

Luego, para la definición de campo de acuerdo a sus lógicas funcionales, Bourdieu introduce el concepto de “capital”, no sólo económico, sino también social, cultural y simbólico. Esos capitales son de naturaleza diversa pero intercambiables entre sí en la medida que fijan la historia o acumulan trabajo de maneras diferentes. El “capital cultural” incluye tres aspectos: el incorporado o interiorizado a lo largo del tiempo por parte del individuo, el objetivado en forma de bienes culturales como cuadros y libros, discos, etc.; y por el último, el institucionalizado, como los diplomas escolares que son evaluados en el mercado de trabajo donde tienen un valor relativo, ya que depende de su posición en el seno de la escala relativa de títulos escolares. Así, las nociones de “campo” y “capital” permiten describir el sistema social objetivamente al responder a la pregunta de cómo funciona y evoluciona la sociedad en el plano diacrónico.

Desde sus primeros trabajos de investigación sociológica en los sesenta, intenta comprender los procesos de producción cultural. En el caso de la literatura, es en *Les règles de l'art* (1992) donde Bourdieu se interroga sobre el proceso de autonomización del campo literario francés durante el Segundo Imperio. El rol de algunos escritores como Flaubert, Baudelaire, Gautier y Leconte de Lisle fue determinante en la transformación de las relaciones de los escritores con el campo de poder, permitiendo el

paso de una dominación centrada, basada en relaciones de mecenazgo, a una dominación estructural anónima y más compleja, basada en la mayor participación de agentes y estrategias relacionales. Bourdieu explica que fue la ideología de “el arte por el arte” que permitió crear las condiciones de autonomía del campo literario, ya que la consagración fue realizada por otros escritores de acuerdo a los valores de ese campo en lugar de basarse en otras legitimidades como el dinero, el poder político y el prestigio burgués².

El campo literario se distingue específicamente por su “interés en el desinterés”, produciendo y reproduciendo un tipo de capital simbólico y reglas de juego particulares. Estas últimas no se cuestionan, sino que se cree en ellas mediante la “illusio”, la adhesión colectiva a las reglas del juego. Es decir, la “illusio” representa la complicidad de otros agentes que hayan sufrido procesos similares de socialización y que tienen intereses en común, aceptando la visión y la división que constituyen al campo. Así, la dinámica de transformación del campo es paralela a la dinámica de transformación de los lugares que ocupan los agentes en el mismo (1980). La utilización de ciertas competencias particulares es la que permite entrar al campo y operar en el mismo, y son los pares los que reconocen esta maestría, marcando los límites de lo que es la literatura de lo que no lo es. Frente a este principio de jerarquización interna, autónomo y con intereses exclusivamente literarios que organizan las posiciones de sus miembros dentro del campo, se encuentra el principio de jerarquización externa, que organiza el campo literario en función de los intereses de otros campos, como el político y el económico. Es decir, lo jerarquiza en función de valores tales como el éxito comercial y la notoriedad pública, entre otros. El grado de autonomía del campo se mide entonces por el grado de independencia del primer principio sobre el segundo.

La noción de campo literario permite explicar cómo se constituye el valor de la obra al dar cuenta de la producción de la creencia de ese valor (1987:174-175). Además, el campo literario se define internamente por una red de relaciones que corresponden a las diferentes tomas de posición que realizan los integrantes del mismo. Estas tomas se

² Para Bourdieu, el campo está constituido por reglas propias que se llaman “nomos”. El nomos es, por un lado, un principio arbitrario de visión y división de lo social. Por otro lado, es un principio de distribución implícito, como una suerte de regla incorporada que tiene el carácter de la ley no escrita ni objetivada pero sobreentendida. En el caso del campo literario, el nomos se transforma en “anomia”, como bien lo demuestran Flaubert y Baudelaire al proclamar “el arte por el arte” (1992a).

manifiestan como actos concretos, como por ejemplo, obra literarias con nuevas temáticas o géneros, pero también publicaciones, críticas y manifiestos estéticos. Asimismo, el campo evoluciona históricamente gracias a la implementación de estrategias literarias por parte de los diferentes integrantes para defender o mejorar su posición en el mismo. Muchas veces las tomas de posición literarias no se basan en razones literarias, sino en valores de otros campos, como el económico o el político. El principio generador de oposiciones en el campo se define por la red de relaciones en la que opera. Así, una determinada posición estética y o política que se mantiene idéntica a través del tiempo, puede perder su valor si cambian las condiciones en las que el campo funciona. Bourdieu logra así historizar el concepto de “valor” en la medida que el mismo se ve determinado por las creencias estéticas compartidas o no por parte de un grupo de productores y lectores en un momento determinado. La introducción de nuevos valores es producida en general por los nuevos integrantes del campo que no poseen un capital simbólico específico y necesitan ocupar un lugar en el campo que los distinga de los otros. Las tomas de posición innovadoras se definen casi siempre como negativas y rompedoras de las convenciones por el campo ya establecido. En contraposición, estos nuevos valores critican y ridiculizan los valores considerados caducos como también las instituciones que los representan. Para finalizar, Bourdieu rompe con la representación romántica de la biografía del autor para explicar cómo ha llegado a ser lo que es, prefiriendo preguntarse cómo pudo ocupar o producir una determinada posición dentro del campo literario del que es contemporáneo teniendo en cuenta su origen y las condiciones sociales que lo caracterizan.

En esta investigación el concepto de campo literario permite describir la configuración de la literatura argentina en el período 1980-2010. Además, permite dar cuenta de los valores creados a partir de su estructura autónoma y de las modificaciones que sufre en sus relaciones con los otros campos, como el político, económico y cultural, que regulan e imponen sus propios valores.

Niklas Luhmann, por su parte, realiza un análisis sistémico de los medios de comunicación de masas, que permite iluminar aspectos de la relación compleja que Fogwill (y los escritores e intelectuales) mantienen con la prensa en la era de los medios de comunicación masivos. En el caso de Fogwill, la promoción de su obra se ve

estrechamente relacionada con los medios de comunicación, como lo demuestran no sólo su actividad periodística en los ochenta, sino también las entrevistas que otorgó a la prensa cultural a lo largo de su carrera.

Para Luhmann los medios de comunicación de masas producen el conocimiento que tenemos del mundo en la sociedad moderna. Aun así, no se puede confiar en dicha fuente por la manera autorreferencial en la que elabora el conocimiento. En *La realidad de los medios de masas* (2000) Luhmann deja de lado las disposiciones técnicas y tecnológicas en la operación comunicativa y se concentra en el acto de recepción de la comunicación. Es consciente de lo difícil que resulta determinar el círculo de receptores que coefectúan la comunicación. A su vez, el sociólogo reconoce que los medios masivos se aprovechan de la situación al no permitir que la comunicación se bloquee en caso de que haya contradicciones o fracasos, sino que por el contrario experimentan con las distintas posibilidades del público (Luhmann 2000:6). Así, la actualidad adquiere un valor determinante ya que es la que permite la autoregeneración del sistema³.

³ Para Luhmann existen tres tipos de "sistemas": los vivos, los psíquicos y los sociales. Estos últimos se diferencian por el tipo de operación específica que realizan y el modo en que reducen la complejidad. Para ello, utilizan un principio de procesamiento de la información y un principio de diferenciación con el entorno. Luhmann toma la teoría de sistemas de Maturana y Varela par concebir a los sistemas como "autorreferentes" y "autopoiéticos". Es decir, son cerrados desde el punto de vista de su organización y sus componentes son producidos por una red cerrada de operaciones dentro del mismo. El sistema mantiene relaciones condicionadas, selectivas y restringidas tanto en su interior como con su exterior ya que están abiertos a la incorporación de información que provenga del último. Así, Luhmann redefine la relación entre las partes y el todo para desplazarla a la relación entre el sistema y el entorno, que se revela como operación recursiva de distinción de base al interior del propio sistema. Esta distinción entre sistema/entorno se efectúa operativamente mediante un "código binario" que regula cada sistema de modo específico. En el caso del subsistema artístico, por ejemplo, se regula a partir del código belleza/no belleza. Luego, los sistemas sociales procesan su propia complejidad mediante la asignación de "sentido", instancia que apela a la dimensión simbólica del lenguaje. El sentido posibilita la construcción de la complejidad del mundo ya que permite definir los límites del sistema respecto a su entorno.

El concepto de "sistema" es aplicable a cualquier escala del mundo social y sólo se diferencian a nivel cuantitativo ya que por el alto grado de autonomía que poseen, no existe jerarquía entre ellos, poseyendo más bien funciones específicas. El centro de interés de Luhmann es la descripción de la reproducción de sentido mediante comunicaciones y el éxito evolutivo de ciertas formas de comunicación frente a otras para luego interrogarse sobre su función. El sistema social se compone de los subsistemas como el de la economía, la política, la religión, la medicina, la educación, la familia, la ciencia, la arte, que posee a su vez un subsistema literario y los medios de comunicación de masas.

En la teoría literaria, la perspectiva sistémica da una orientación pragmática que contempla la literatura de manera funcional y dinámica, como un fenómeno complejo de interacción social. Así, se la valora como un sistema de acciones, procesos y fenómenos literarios. Hay al menos seis escuelas en esta línea de investigación: 1) La *teoría empírica de la literatura* se posiciona como una versión parcialmente modificada de la teoría de Luhmann y la concepción constructivista de sistema desarrollada por Peter M. Hejl. Los miembros de este grupo son: Achim Barsch, Peter M. Hejl, Dietrich Meutsch, Gebhard Rusch, Reinhold Viehoff y Siegfried Schmidt; 2) La *teoría de los polisistemas* desarrollada en la Universidad de Tel Aviv por Itamar Even-Zohar, Zohar Shavit, Gideon Toury y Shelly Yahalom a partir del Formalismo Ruso y de Bourdieu; 3) La *teoría sistémica de la literatura* desarrollada en las Universidades de Hamburgo,

Luhmann considera que la estructura principal de los medios es el código binario información/no información. La falsedad, el engaño y la simulación pueden formar parte de la realidad de los medios y la reducción de complejidad del sistema mediático consiste en seleccionar de lo que se va a informar o no. Las noticias, las publicidades, los programas de entretenimientos, las noticias y reportajes son “programas” o “campos programáticos” que el sistema utiliza para autodescribir la sociedad, independientemente de su veracidad o bondad. Aún así, el predominio de los valores mercantiles impregna el sistema de medios y lo convierte en una extensión cultural del mercado. La realidad de los medios implica mantener esos valores e intereses dominantes. Además, Luhmann indica que a los medios sólo les interesa autorreproducirse. Si por un lado construyen su propia credibilidad, al mismo tiempo se deconstruyen a sí mismos con la reproducción de su propia operación (2000:260). Los medios transmiten por ejemplo, conflictos de opinión presentados con un espectro de atribución causal tan diverso que dan la impresión de que se trata de un todo compacto y definitivo con relación a los hechos presentados. A su vez, producen lo contrario al apelar a atribuciones simplificadas, emociones, llamamientos y protestas (113).

Las investigaciones empíricas parten del presupuesto que las noticias y los reportajes representan la realidad. Para Luhmann, los medios representan las rupturas temporales y sociales en lugar de la conformidad, la concordancia y lo habitual. Así, Luhmann describe diez “atractores” o “selectores”, operaciones provenientes de las condiciones de la estructura, que se encuentran presentes en las noticias (43-54):

1. Sorpresa: la información debe ser nueva y romper con las expectativas esperadas.
2. Conflictos: se los considera temas y tienen la ventaja de introducirse por la vía del desconocimiento autoproducido.

Bochum y Leiden sobre la base de la teoría de sistemas de Luhmann; 4) La *teoría estructural- funcional de la literatura* de la Universidad de Munich, que sigue la teoría de sistemas de Talcott Parsons y la concepción sociológica de la cultura de Walter L. Bühl. Por último, en Canadá está el grupo de la Universidad de Alberta en Edmonton y el grupo de la Universidad de Laval en Quebec (Maldonado Alemán 1999:17-18). Todas estas escuelas realizan un análisis sincrónico y diacrónico de la comunicación literaria. Aún así, Manuel Maldonado explica que la *teoría de polisistemas* y la propuesta de los grupos canadienses no es muy marcada en la crítica literaria alemana, la cual prefiere reseñar métodos y modelos de mayor trascendencia (1999:19).

3. Cantidades: se refiere al empleo de cifras y cantidades. Su uso no es inocente ya que posibilitan la comparación y pueden producir efectos de sorpresa.
4. Lejanía de la información: este tipo información compensa con la rareza de lo que ocurre en otras partes del mundo y deja entrever que eso no ocurriría en nuestra zona.
5. Contravención de las normas: toma el carácter del escándalo, que permite que se genere un segundo círculo de escándalo como respuesta al primero. La desviación a la moral o lo políticamente correcto es la que hace surgir la norma. La condición previa es que nadie conozca el contexto total de esa clase de desviación y que nadie sepa como se comportaría si se encontrara en esa misma situación.
6. Valoración moral: la contravención de las normas se selecciona como información cuando puede acompañar una valoración moral, en la que los medios tienen una función de conservación y reproducción de la misma importante.
7. Complejidad del contexto: facilita al lector la comprensión de la contravención de las normas y nunca puede ser iluminada con suficiencia. Si se tematiza esta complejidad es para postergar el veredicto final.
8. Exigencia de actualidad: lleva a las noticias a concentrarse en casos particulares.
9. Exteriorización de opiniones: es un caso especial que debe ser considerado como una noticia ya que buena parte del material que circula son rumores, comentarios y críticas, que no existirían si la primera noticia no hubiera aparecido
10. Todos estos atractores se refuerzan y complementan porque se ocupan de la selección de información y desarrollan rutinas específicas en cada tipo de noticias.

Los reportajes se distinguen de las noticias porque no dependen de los acontecimientos cotidianos. Su valor de novedad no se basa en que el flujo de tiempo sea igual para todos, como sucede con las noticias, sino del estado de conocimiento público. Los reportajes pueden utilizar algunos de los atractores recién descritos si se relaciona con noticias de actualidad. Además, se presentan con pretensión de verdad y como hechos consumados

al tiempo que ayudan a crear identidad y memoria (entendida como aquella que permite pasar de olvidar a recordar). De esta manera, los reportajes sirven para reactualizar un tema de interés.

Tanto los reportajes como los otros campos programáticos, la publicidad y el entretenimiento incluyen “interdependencias”. Luhmann explica que los medios se caracterizan por preparar un transfondo y prescribir el marco a partir del cual comunican. La distinción constitutiva no es la de conocido/desconocido sino la de medio/ forma, como la que permiten cada uno de estos programas. Al mismo tiempo, estos programas conservan y reproducen diferentes tipos de “acoplamientos estructurales”⁴ y distintos tipos de interdependencias con diversos sistemas de funciones. Si las noticias y los reportajes tienen un acoplamiento estructural con el sistema político, la publicidad se relaciona con el sistema económico y el entretenimiento con el sistema artístico. Este último caso no resulta tan claro porque no es visible cuál es el beneficio que el arte obtiene en su relación con el entretenimiento (99).

Los conceptos de “campo” y “sistema” pueden compararse para marcar lo que comparten y lo que los diferencia. Tanto Bourdieu y como Luhmann elaboran teorías de gran alcance a partir de la crítica a los escritos de Weber, Marx y Parsons⁵ considerando a la sociedad como algo operativo, distanciándose de interpretaciones que deifican las sociedades y las identidades particulares (Pfeilstetter 2012:491). Los sistemas y los campos imponen sus necesidades a los elementos que los constituyen. El principio de “selección” en Bourdieu y el de “autopoiesis” de Luhmann pueden considerarse como elementos que organizan el campo y el sistema respectivamente (2012:491). Asimismo, reflexionan sobre los límites del campo y del sistema. Para Luhmann, las fronteras son producidas por los mismos sistemas. Para Bourdieu, terminan donde los capitales específicos del campo pierden su fuerza (492). Luego, en Luhmann, el límite tiene la función de unir y separar, ya que los bordes del sistema siempre son fronteras de sentido. En el caso de Bourdieu, el límite del campo marca qué tipo de poder o capital

⁴ El “acoplamiento estructural”, complementario a la “autopoiesis”, indica la relación de dependencia, adecuación y compatibilidad entre los diferentes sistemas y el entorno (Corsi 1996:19- 21).

⁵ Para un análisis detallado sobre la relación que ambos establecen con Weber, véase el artículo de Pfeilstetter (2012:491-495).

tiene el campo. Por último, ambos autores, perciben la dinámica de los sistemas y de los campos como anteriores a la estructura, que se manifiesta como una consecuencia de la primera. Así, ambas visiones de la estructura se oponen a las teorías que las sobrevaloran (como Lévi-Strauss en el caso de Bourdieu y Parsons en el caso de Luhmann) y subrayan la praxis de los actores y las operaciones concretas a través de las cuales los sistemas y los campos se constituyen y regeneran (492).

Más allá de estas similitudes, sus análisis sobre el carácter autónomo de los subuniversos sociales en las sociedades contemporáneas difieren en al menos cuatro puntos. La diferencia fundamental es que Luhmann elabora una teoría de la evolución social que se apoya en el concepto de diferenciación funcional. En Bourdieu, no hay ninguna teoría general sobre el modo de funcionamiento de los diferentes campos sociales, como tampoco una teoría de la evolución social de los mismos. La segunda diferencia es lo que las nociones de campo y sistema abarcan. En Bourdieu, el problema central es diferenciar los principios que caracterizan a una sociedad determinada en la medida que forman parte de la base de la distribución de las diferentes posiciones y de las relaciones entre los agentes que conforman el campo. Si un campo se define por ser un espacio social en el que existe una estructura de relaciones de fuerzas entre los agentes que participan en él, un sistema social es el resultado de la reducción de la complejidad del entorno. La tercera diferencia se relaciona con los elementos que los conforman. En el campo, se trata de posiciones interdependientes ocupadas por agentes que toman parte en luchas de poder para cambiar la estructura del campo y de sus reglas. En el sistema, los elementos que lo constituyen son “comunicaciones”. Es decir, las selecciones de posibilidades actualizadas por el sistema son transmitidas mediante la comunicación que se compone de tres etapas: el tema de comunicación, el acto comunicativo y la selección que permite el rechazo o la aceptación del comunicado. Resumiendo, para Bourdieu, el individuo es una emanación del campo, no los agentes que lo conforman mientras que para Luhmann, los individuos son sistemas psíquicos que forman parte del ambiente de los sistemas sociales. La cuarta diferencia son los límites del campo y del sistema. Para Bourdieu, los límites del campo social son muy variables y no pueden ser determinados *a priori* por el investigador. El criterio que define el límite es el de los efectos del campo sobre los agentes que participan. En Luhmann, los límites del sistema son límites de sentido ya que los sistemas lo utilizan

como estrategia para reducir la complejidad del mundo (Aguilar Novoa 2003:83-86, Pfeilstetter 2012:501-506).

En el análisis, se hace referencia a la noción de campo de Bourdieu que presenta la idea de conflicto en el campo literario. Fogwill comprende al espacio literario argentino contemporáneo como un lugar de relaciones de fuerza dinámico y de luchas tendientes a transformarlo y pone su figura de autor al servicio de esta idea como lo demuestra la implementación de la provocación y la polémica. Por su parte, el estudio de Luhmann sobre los medios de comunicación masivos aporta un marco y herramientas teóricas indispensables para pensar la relación entre la figura de autor de Fogwill con la prensa cultural. Las entrevistas a Fogwill no sólo responden a las necesidades internas de poder y reconocimiento del campo literario, sino que también colma a las necesidades de los medios masivos para garantizar su buen funcionamiento y su supervivencia en tanto sistema. En ese sentido, el aporte principal de la perspectiva sistémica de Luhmann a esta investigación es de orden epistemológico ya que permite comprender no sólo la situación de Fogwill con relación a los medios –situación que incluye la propia comprensión de Fogwill sobre el funcionamiento de los mismos y las estrategias que implementa para sacar provecho de dicha configuración– sino también la situación de otros escritores del período que deben lidiar con dicho paradigma.

1.3) Ambientes de construcción de la figura de autor

En esta sección se describen los espacios en los que la figura de autor de Fogwill se desarrolla y que se analizan en esta investigación. El primer contexto corresponde a la obra literaria de Fogwill ya que es en este espacio donde el autor realiza sus primeras figuraciones dentro de la ficción a través de los personajes principales y los narradores, que se constituyen como alter egos del autor. Las figuraciones se presentan en el caso de los personajes como duplicaciones, bifurcaciones y repeticiones fractales en diferentes niveles del relato. En el caso de los narradores, se produce una lucha por el poder y el control del texto. En esta área, Fogwill implementa mecanismos de construcción específicamente literarios. Luego, en el caso de los artículos periodísticos de Fogwill en los ochenta, la figura de autor polémica que construye se caracteriza por el

cuestionamiento al pensamiento progresista de la izquierda intelectual del período de la transición democrática. Estos artículos lo ubican como un disidente dentro de esta tradición intelectual y contribuyen a forjar la primera recepción conflictiva de su figura. Los ambientes de construcción de la figura de autor que necesitan justificación teórica porque han sido menos estudiados son los que se elaboran en la prensa literaria, a través de las entrevistas, y la serie de retratos fotográficos del autor que las acompañan. A continuación, se explican estos dos ambientes: la entrevista literaria y los retratos fotográficos al autor.

La entrevista literaria

La entrevista en general, pero a escritores en particular, posee el valor de configurar una identidad única, de modelizar el mundo privado y la intimidad para iluminar aspectos de la obra literaria del mismo, que si no incluyen necesariamente una correspondencia literal entre vida y obra, al menos dan cuenta del proceso de escritura y de determinados rituales asociados con la misma. El corpus de entrevistas a Fogwill que se analiza corresponde a las primeras ediciones en la prensa cultural argentina en el período 1980-2010, las cuales permiten observar tipo de recepción y construcción que se hace de la figura de autor hasta su muerte. Además, el espacio biográfico en la entrevista se define como un conjunto de momentos autobiográficos que para ser entendidos como tales, requieren de la capacidad receptiva del lector. En ese sentido, la personificación que el entrevistador realiza del escritor entrevistado no elabora un discurso ya definido y existente ni restituye la supuesta identidad del autor, sino que, por el contrario, trabaja los momentos autobiográficos que aparecen en la entrevista de manera tal, que generan procesos dinámicos de sustitución e identificación de la misma.

Si en la vida cotidiana el hablar de sí mismo abiertamente sin pudor requiere un grado de confianza entre los participantes, la entrevista ubica a los lectores como receptores privilegiados de una situación excepcional. La sensación de participar de la “vida en directo” del entrevistado nos interpela, más allá de la autenticidad o la veracidad de lo narrado. Asimismo, la dinámica misma de la entrevista presupone por parte del entrevistado, la interrupción del relato a través de recursos retóricos variados para restituir la relación compleja entre vida y obra. El entrevistador también puede utilizar

su poder para pedir precisiones sobre hechos específicos. En ese sentido, los detalles y precisiones que buscan confirmación, como las fechas o la descripción y aclaración de determinadas vivencias, no son elementos accesorios de la entrevista sino todo lo contrario, son elementos constitutivos del trabajo de investigación y de las hipótesis de trabajo del entrevistador.

Leonor Arfuch en su libro *La entrevista, una invención dialógica* (2010b) hace notar que resulta paradójico que en la era de la expansión tecnológica de las comunicaciones, se valoren tanto las entrevistas que dan cuenta de lo íntimo y de la experiencia vivida. Esta dimensión de vivencia subjetiva también afecta al entrevistador que expresa sus emociones y opiniones personales sobre el encuentro con el entrevistado en las introducciones de la entrevista. Además, Arfuch señala que sucede lo mismo en disciplinas que tradicionalmente se consideraban imparciales como la historia. Para algunos historiadores fue posible incorporar material autobiográfico y marcas subjetivas del punto de vista del historiador en sus análisis. La misma tendencia se verifica en la crítica literaria postestructuralista, donde el escritor de carne y hueso vuelve a adquirir relevancia para la interpretación de textos con tramas biográficas (87-88). Arfuch indica que el relato de una vida siempre implica una puesta en sentido de la misma y que la narración no es una simple representación de lo vivido, sino una forma de hacer inteligible articulaciones de causalidad, casualidad e interpretaciones personales de lo ocurrido. En ese sentido, es la forma de la narración lo que da sentido a lo vivido. La entrevista ocupa así el lugar de las memorias colectivas de la sociedad contemporánea. Lo biográfico se articula a la actualidad y a las series históricas, poniendo en relación la experiencia vivida con lo documental porque el que evoca y recuerda puede focalizarse en hechos que incluyen su propia experiencia y relacionarlos al mismo tiempo con la memoria colectiva (89).

Luego, en su libro *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea* (2010a), Leonor Arfuch analiza el papel de las entrevistas en la construcción de la subjetividad contemporánea y dedica un apartado especial al caso de las entrevistas a escritores. Arfuch reflexiona sobre el estatuto del “autor” y toma a Bajtín para considerarlo como una configuración azarosa “entre herencia y creación (...), entre la imposición de géneros instituidos y la marca de su subjetividad, entre lo que escribe y

deja caer como declaraciones cotidianas” (2010a: 158). En esta dinámica, la entrevista se revela para la autora, como el modo de manifestación más apropiado para el tipo de autoría que la sociedad mediática exige, relacionado principalmente con la declaración de opiniones sobre hechos y eventos mediatizados en los medios de comunicación masivos. En el caso específico las entrevistas a los escritores, hay una solicitud constante para distinguir entre vida privada y ficción, aunque al mismo tiempo ambas se refracten como en un juego de espejos. En ese sentido, Arfuch propone pensar las entrevistas a los escritores como construcciones compartidas entre el entrevistador y el entrevistado (162). Sin embargo, señala que lo más importante en las entrevistas no es la veracidad o la adecuación referencial de lo narrado, sino las estrategias de instauración del yo que se realizan. El momento autobiográfico de la entrevista apunta a construir una imagen única de autor, al mismo tiempo que hace explícito el trabajo ontológico de la autoría (159). De esta manera la inmersión en la vida del autor no asegura nada sobre la identidad del mismo. La construcción recíproca del personaje, como sucede en otro tipo de entrevistas, presupone una distancia pautada entre narración e intimidad aún cuando abunde en el anecdotario.

Asimismo, la elaboración posterior del encuentro por parte del entrevistador pone en juego lo enunciado durante el mismo como una atmósfera, una actitud o un momento especial. Arfuch también indica que los reportajes a escritores funcionan como rituales de consagración que generan sus propios mitos, como el caso del escritor “difícil” que no concede entrevistas, el “mediático” que opina de todo y siempre participa de una multitud de eventos, el “resignado” que concede entrevistas de mala gana o el “rebelde” que rechaza la propuesta del entrevistador y propone una nueva versión de sí mismo (163). En el caso de Fogwill, los entrevistadores explotan la vena de la polémica y la provocación del autor, tanto en su recepción positiva, como negativa. Aún así, Arfuch señala que la entrevista al escritor responde por un lado a las exigencias del mercado ya que forma parte de manera explícita o implícita de su contrato editorial. Por otro, permite siempre descubrir aspectos no advertidos anteriormente de la propia obra que se promociona. De esta manera, constituye una muestra representativa del tipo de recepción que sufre su obra ya que el entrevistador, en este caso, se trata de un crítico o lector especializado que no sólo da cuenta de su opinión personal, sino que además presenta ciertas hipótesis de lectura, aportándole al lector el perfil imaginado del autor

en el campo literario (163). Como registro del encuentro oral, la entrevista impresa, también ofrece un marco de interpretación válido e históricamente determinado y variable más allá de la coyuntura específica del momento, que da cuenta de la recepción que se hace del autor en cuestión en el campo intelectual y cultural en el que opera (164).

Por último, Arfuch también analiza las implicaciones entre la literatura y el periodismo de investigación. Explica que las preocupaciones del “Nuevo periodismo” de los sesenta postularon nuevas articulaciones entre las tres instancias recién mencionadas, promoviendo un periodismo subjetivo que ficcionaliza hechos reales y donde la figura del entrevistador resume las competencias que los tres campos requieren al encarnar la figura del periodista/detective, el novelista y el observador participante/testigo (2010b:124). El entrevistador asume un rol institucional complejo, que prefigura de algún modo, pero no lo condiciona sobre lo que puede y debe decir respecto del entrevistado. El periodista representa varios intereses diversos: su propio interés en la cuestión, los de la publicación donde colabora, como también la representación y performance que el entrevistado realiza durante la entrevista. Asimismo, el entrevistador posee una actuación performativa ya que su misión es la de crear una relación empática con el entrevistado para impulsar el diálogo. La edición final de la entrevista debe recuperar la frescura del relato oral. En ese sentido, la transcripción de la entrevista escenifica esa oralidad de la narración autobiográfica al mismo tiempo que da visibilidad al autor en el espacio mediático, generando un efecto paradójico de espontaneidad y de autenticidad (Arfuch 2010a:127-128).

Un claro ejemplo de la consciencia del rol del entrevistador lo aporta, por ejemplo, María Moreno en el prólogo de su libro de recopilación de entrevistas, *Viva de vivos* (2005), donde da cuenta de las dificultades implícitas y explícitas de la actividad. Por su parte, Fogwill, como entrevistado, mantiene la mayor parte de las veces en las que se lo entrevista una relación conflictiva con los periodistas. Una de las razones es la necesidad de explotar y llevar hasta las últimas consecuencias las posibilidades que su figura de autor provocadora le permite ejercer. Otra de las razones es la necesidad de competir con el entrevistador y obtener el control de la entrevista, no sólo en lo que respecta a los turnos de habla, sino también con respecto a los temas de conversación, los valores

estéticos, las interpretaciones e hipótesis que el periodista posee o ha elaborado hasta el encuentro con Fogwill.

Por otro lado, los paratextos de las entrevistas permiten dar cuenta de la recepción que el entrevistador realiza de la figura de autor, como también del horizonte de expectativas del campo literario del periodo. Gérard Genette en su libro *Seuils* (1987) define el paratexto como todo lo que rodea y prolonga al texto. Para el autor, se trata de un discurso auxiliar al servicio del texto, que es su principal razón de ser. Además, considera que es lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general. El paratexto puede considerarse, entonces, como un objeto construido por la lectura del texto o como algo que existe antes del mismo. En cualquiera de los dos casos, el paratexto ayuda a concretar dicha instancia. Asimismo, Genette considera que hay dos tipos de paratextos según hayan sido realizados por el autor, al que denomina “paratexto autoral”, o por el editor al que denomina “paratexto editorial”. Luego, distingue entre los paratextos al interior del libro, llamados “peritextos” y los que se encuentran en el exterior del libro, a los que llama “epitextos”. En el caso del libro, los peritextos son la tapa y contratapa, la portada, los títulos, los subtítulos, los prólogos, las dedicatorias, los índices, las notas al pie, los epígrafes, los apéndices, los resúmenes, los glosarios, las ilustraciones, la fecha de edición, el nombre del autor y del editor. Los epitextos son las entrevistas realizadas al autor antes, durante o después de la publicación de su obra, su correspondencia, sus diarios íntimos y las críticas literarias que su obra recibió. Si el peritexto nunca está separado del texto, el epitexto se hace *a posteriori*. De acuerdo a estas definiciones, las entrevistas realizadas a Fogwill son epitextos. Luego, en las noticias y entrevistas se puede identificar, a su vez, una zona paratextual y una zona textual. Los paratextos de las noticias periodísticas y las entrevistas son:

- La volanta: Antecede al título y expresa sucesos previos que amplían la información presentada en la nota.
- El titular: expresa el núcleo de la información y atraen al lector.
- La bajada: complemento del título que destaca un hecho relevante de la información.
- El copete: es un resumen de la noticia.

- El encabezamiento o introducción: el primer párrafo que presenta un resumen del hecho.
- El subtítulo: presenta nuevas informaciones o perspectivas.
- El destacado: recuadro que resalta una información puntual.
- La fotografía: pone el acento en lo visual de la información.
- El epígrafe: describe la foto.

En esta investigación se analizan principalmente los titulares, que la mayor parte de las veces son una declaración de Fogwill durante la entrevista, el encabezamiento o la introducción realizada por el entrevistador y las fotografías. Estos elementos, además de dar cuenta de la recepción de la figura de autor, también cumplen una función de refuerzo contextual, compensando la ausencia del contexto en la que se desarrolló el encuentro.

Maite Alvarado en su libro *Paratexto* (2009) explica que comprender un texto es construir un modelo de representación mental progresivo. Como la lectura no es lineal, se avanza por tanteos y se elaboran hipótesis que son reevaluadas a lo largo de la lectura del texto. Para poder construir esa representación o macroestructura semántica, el lector debe ser capaz de establecer relaciones de coherencia interna entre las oraciones. Los elementos paratextuales cumplen una función de anticipación de la macroestructura del texto, que ayuda a la integración semántica de la información. A partir de estos anticipadores textuales, el lector elabora hipótesis que va a corroborar o no en la lectura del texto principal. Así, la información que brindan los paratextos antes de la lectura de dicho texto activa en el lector una red de conocimientos lingüísticos, conceptuales e intertextuales que le permitirán construir un modelo mental del texto en cuestión (Alvarado 2009:81-82).

La mayor parte de los libros y revistas que circulan en el mercado literario desde el siglo pasado fueron pensadas como mercancías y requieren de un aparato paratextual sofisticado para distinguirse. En ese sentido, las tapas y contratapas, el diseño tipográfico y gráfico de la publicación y el tipo de papel utilizado en la impresión también son paratextos que le permiten al lector diferenciar la tendencia ideológica, la apuesta estética, a qué sector social o tipo de público está dirigido y el tipo de valores

que la publicación promueve. Así, los paratextos condicionan la lectura del texto y orientan la recepción del mismo al permitir anticipar el carácter de la información presentada y la modalidad que el texto va a asumir. En el caso de las entrevistas a Fogwill, la recepción del texto incluye contenidos informativos, pero sobre todo interpretaciones y valoraciones subjetivas del material presentado. Además, si consideramos a la entrevista como un paratexto epitextual, las entrevistas anteriores guían al lector hacia unas determinadas interpretaciones que las entrevistas posteriores van a completar y rematar. Las entrevistas se presentan, entonces, como un continuo que orientan la recepción de la figura de autor para que sea leído con un determinado significado que en el caso de Fogwill, se relaciona con la provocación y la polémica. Esta potenciación excesiva en la zona paratextual de las entrevistas al autor no se halla en equilibrio con el contenido enunciado en las mismas, en la medida que pocos de los otros valores significativos que Fogwill transmite son mencionados en la zona paratextual de las entrevistas.

Retratos fotográficos del autor

Las fotografías de Fogwill que acompañan las entrevistas son paratextos icónicos que toman más relevancia a medida que la gráfica de las revistas y suplementos culturales mejoran con la implementación de nuevas tecnologías. La importancia del reconocimiento del autor en cuanto tal y asociado a determinadas características, como la provocación, la locura y la imprevisibilidad, se revela fundamental en las modificaciones que los medios de comunicación masivos impresos realizan a partir de fines de la década de los noventa, como puede constatarse simplemente observando y comparando el diseño gráfico de las revistas y suplementos culturales de la década anterior. De manera general, se puede decir que en las de los ochenta se valoriza el texto sobre la imagen, mientras que en las de fines los noventa el diseño ocupa un lugar central, no sólo en la tipografía de color y disposición de márgenes mayores y menor cantidad de texto, sino también en el tamaño y espacio que las fotografías ocupan, mucho mayor y de mejor calidad que en la década anterior.

Además, el análisis de las fotografías al autor debe contextualizarse en el marco específico del periodismo que posee un objetivo comercial, que privilegia ciertas

estrategias de mercado para optimizar la venta del producto. Al mismo tiempo, el estatuto de la fotografía periodística sufre un proceso de institucionalización particular. Si al inicio fue realizada respondiendo a la lógica comercial, luego se termina convirtiendo en un referente de la realidad misma. Las fotografías, que al principio pertenecen a los fotógrafos y al medio gráfico que las publicó, con el paso del tiempo se convierten en documentos históricos y en versiones referenciales de los acontecimientos retratados. Sin embargo, la foto debe analizarse teniendo en cuenta el medio gráfico que la difundió y las reglas del sistema de los medios de comunicación en la que opera en la medida que los valores estéticos y éticos de los mismos pueden influenciar el modo de recepción de la foto. Así, se analiza el sentido de la imagen fotográfica teniendo en cuenta tres instancias de construcción y recepción de la misma. La primera es la que realiza el fotógrafo. Si bien puede estar influenciado por las políticas editoriales del medio de comunicación para el que trabaja, es el que tiene control sobre lo que fotografía. La segunda construcción se realiza por el medio que la difunde, que puede tener una intención comunicativa diferente a la del fotógrafo y decide sobre la manera de usarla y difundirla de acuerdo al tipo de valores que quiere transmitir o reforzar. Por último, el receptor va a construir y recepcionar la imagen a partir de su propio horizonte de expectativas, asignándole valores estéticos y éticos únicos. El análisis de la imagen también incluye un análisis descriptivo, explicativo e interpretativo de la misma. Los dos primeros niveles de análisis responden a un proceso de observación y descripción de las mismas que si bien puede resultar obvio, no lo es tanto ya que cada observador realiza una selección de datos de la foto para construir un sentido determinado, ya que lo que es evidente para un observador, no lo es para el otro. El nivel interpretativo se corresponde con la evaluación estética de la fotografía para comprender el tipo de mensaje que la misma quiere difundir. En el análisis, se describen las fotografías en primer lugar y luego se procede a la interpretación de las mismas.

Por otro lado, el retrato fotográfico se inscribe en la tradición del retrato pictórico, del que es deudor. West Shearer en su libro *Portraiture* (2004) da cuenta de la historia del retrato pictórico y explica que al inicio de su práctica fue concebido como una duplicación de las características externas del sujeto (Shearer 2004:21). Además, el mismo representa una tipología que se asocia a una versión idealizada y genérica del retratado de acuerdo su clase social (24). En el siglo XXI, el retrato posee la herencia de

la idea del “yo” que la filosofía occidental del siglo XVII explora. Así, los retratos comienzan a presentar una noción de “identidad” única y particular. Anteriormente, la identidad sólo se fijaba en atributos exteriores y el aspecto físico. A partir del siglo XIX, los retratos comunican algo particular sobre el estado psicológico o sobre la personalidad del retratado, hasta devenir culto de la personalidad romántica (29), que se exacerbó a lo largo del siglo XX. Los retratos fotográficos de Fogwill se utilizan no sólo para dar cuenta del aspecto físico del autor, de su posición social, de profesión, sino también de aspectos subjetivos de su universo literario. En relación a la figura de autor, los retratos de Fogwill reflejan anti-convenciones de comportamiento, dando cuenta de un ideal al que aspira y escenifica para demarcarse del campo literario en el que interactúa.

Luego Gunther Kress y Theo Van Leeuwen en *Reading images: The grammar of visual design* (1996) usan la epistemología de la semiótica social para construir el marco de análisis de las fotografías e imágenes. Consideran que la semiótica social describe y comprende ¿cómo la gente produce y comunica significados en un espacio social determinado: el mundo occidental. La primera implicación del libro es que la sociedad contemporánea vive en un poderoso mundo visual que creó una competencia cultural específica para comunicarse y para evaluar las imágenes estéticamente. La segunda implicación es que las imágenes pueden ser leídas como un texto y utilizan la metáfora de “gramática visual” para el estudio de las mismas, no en el sentido de reglas sobre el uso correcto del lenguaje visual, sino como un conjunto de recursos construidos socialmente que construyen significados particulares.

Kress y Van Leeuwen analizan la construcción del significado visual interpersonal a través de las relaciones que se establecen entre la imagen y el espectador. Así, analizan los conceptos de “modo”, “perspectiva”, “distancia social”, “iluminación”, “color” y “modalidad”. Algunos de estos conceptos, que se describen a continuación, serán utilizados para el análisis de los retratos fotográficos de Fogwill. El “modo” puede identificarse de acuerdo al tipo de mirada que el personaje retratado en la fotografía ofrezca. Si la mirada es directa y tiene por objetivo establecer una conexión con el receptor, los autores consideran que esta configuración visual es una “demanda” ya que el fotógrafo explícitamente intenta influenciar al espectador para establecer una

relación imaginaria con el fotografiado. Cuando la mirada del fotografiado se dirige al espectador de modo indirecto, la denominan una “oferta” ya que no se produce una implicación entre los participantes. Si bien, los autores utilizan este concepto para analizar publicidades, resulta productivo en el caso de Fogwill ya que la mayor parte de las veces es fotografiado sosteniendo una mirada directa, provocadora y disruptiva hacia el fotógrafo, pero también hacia el receptor.

La “perspectiva” puede ser de ángulo “horizontal o “vertical”, de acuerdo a si el fotógrafo adopta un punto de vista objetivo o subjetivo respectivamente. Las “imágenes subjetivas” son aquellas donde todos los objetos están dispuestos para producir una determinada actitud, postura o posición dentro de la imagen de acuerdo a la voluntad del fotógrafo, como sucede con los retratos de Fogwill. El ángulo vertical define la naturaleza de las relaciones de poder entre el receptor y la imagen. Dentro de esta categoría, el ángulo de la toma puede ser “alto” o “bajo”. Si los fotografiados (objetos o personas) están representados desde un ángulo alto, los mismos se encuentran en una relación de autoridad. Por el contrario, si la toma es desde un ángulo bajo, los fotografiados son sumisos respecto a los espectadores. Si el ángulo es recto o directo, a la altura de los ojos del espectador, no hay diferencia de poder, sino más bien igualdad entre los participantes. Luego, el ángulo horizontal codifica el tipo de implicación que el receptor tiene con la imagen. Si los fotografiados fueron tomados en un ángulo horizontal y frontal, mirando a la cámara, implica que hay una conexión entre ambos, y especialmente una participación por parte del espectador. Por el contrario, si la imagen fue tomada en ángulo oblicuo, se le pide al observador que mantenga una posición distante o imparcial. Así, los participantes no se reconocen formando parte del mismo mundo. El concepto de perspectiva resulta crucial para entender la manera en que el fotógrafo se relaciona con Fogwill en la medida que puede influenciar como el mismo será percibido por los receptores.

La “distancia social” se puede analizar por el tipo de encuadre de la foto. Un retrato que incluya la cabeza y los hombros representa una distancia personal cercana (*close up*). Una figura fotografiada hasta la cintura codifica una distancia personal lejana y una persona tomada de cuerpo entero representa una distancia social lejana. Por su parte, la “iluminación” es un código que aporta significado al receptor sobre el origen de la luz: si

es natural, si hay filtros o sombras. Los autores reconocen tres tipos básicos de iluminación. La primera es la “luz clave” y se refiere a la fuente principal de luz dirigida en un ángulo de 45 grados sobre el sujeto y hacia uno de los costados de la cámara. Es una luz dura y directa que produce sombras bien definidas. La intensidad de este tipo de luz puede ser alta o baja. Luego, esta la “luz de relleno” que es una luz secundaria que ilumina las áreas de sombras formadas por la primera luz. La última luz es la “luz trasera”, ubicada atrás del sujeto fotografiado para diferenciarlo del fondo. Luego, el uso de determinados “colores” en las fotografías puede representar emociones y estados de ánimos. Además, el significado simbólico de un color particular puede cambiar de acuerdo al contexto. Este concepto no es utilizado en el análisis de las fotografías de Fogwill porque no resulta relevante en la medida que las fotografías al autor son en blanco y negro hasta mediados de la década de los noventa, momento en que la nueva tecnología y los costos de impresión en color se reducen y se vuelven más accesibles para la impresión gráfica en color. La “modalidad” describe el grado de credibilidad que manifiesta una fotografía. Así, el uso del color, de la luz y sombra, de las texturas le dan a las imágenes una modalidad alta en el sentido que describen un sentido de verdad y de credibilidad.

Pierre Bourdieu en su ensayo sobre la fotografía, *Un arte medio* (2003) considera que el retrato lleva a cabo la objetivación de uno mismo y que el convencionalismo de la actitud que se asume para la pose remite al estilo de relaciones sociales que una determinada sociedad promueve, que no es tan libre como se podría pensar, sino más bien jerárquica y estática. En este tipo de sociedades, como las modernas, las reglas sociales de conducta y el código moral tienen más visibilidad y se manifiestan más fácilmente que los sentimientos, las voluntades personales o los pensamientos. Así, el retrato se realiza en una sociedad donde los intercambios están estrictamente establecidos por convenciones institucionalizadas, producidas principalmente por la obsesión por el juicio de los otros y la opinión subjetiva (2003:146). Luego, explica que el acto fotográfico implica la subordinación de la imagen a la función social. La fotografía, despojada de esta función social, sólo permanece como un objeto estético y pierde su especificidad en la medida que comparte la búsqueda de valores estéticos con otros objetos artísticos (156). Las expectativas sociales en torno a la fotografía se dirigen a la dimensión simbólica narrativa que encierran, particularmente como una

alegoría que expresa sin equívoco una significación trascendente y que multiplique connotaciones capaces de componer claramente el discurso virtual que formula. Así, el sentido de la imagen no se inventa, sino que se inventa al sujeto que va dotar de sentido a la fotografía al atribuirle una función social específica (157). En ese sentido, para Bourdieu, la fotografía no se significa a sí misma, sino que es más bien interrogada como signo de algo que ella no es. La legibilidad de la imagen implica la legibilidad de su función y de su intención y el juicio estético que se efectúe es más favorable en cuanto más esté en adecuación con los valores de su función social (158).

Por último, Bourdieu menciona que las fotografías se realizan para ser mostradas y para ser vistas. La referencia a los receptores puede estar presente desde el inicio, en la intención de hacer una foto, como también en la apreciación que se hace de las mismas, sin excluir la relación personal que la fotografía mantiene con su realizador, en la medida que son esos mismos espectadores quienes definen la relación que une al fotógrafo y al espectador con la fotografía (152-153). Es finalmente el receptor el que construye un juicio estético en relación a la función social que la foto cumple o debería cumplir. Esta dimensión de valor estético también forma parte del horizonte de expectativas del receptor o de un grupo de receptores particulares, permitiendo dar cuenta de la evaluación social e histórica de un periodo determinado.

En el capítulo siguiente se analizan una selección de retratos fotográficos que acompañan las entrevistas realizadas al autor en el período 1990-2010 a partir de las conceptualizaciones teóricas sobre la fotografía recién expuestas. El estudio de las fotos permite dar cuenta de que las mismas no sólo funcionan como paratextos visuales, sino que además permiten reflexionar sobre el tipo de performance pública que la figura de autor realiza en el campo literario.

Capítulo 2

Las máscaras de autor: análisis de algunos retratos fotográficos de Fogwill

Introducción

El desarrollo de la fotografía a lo mediados del siglo XIX permitió la creación de una iconografía particular en el caso de la representación de la figura de autor. Así, las poses fotográficas se asocian a gestos y actitudes, que permiten reconocer al autor y asociarlo a una serie de valores estéticos y éticos. En ese sentido, la representación fotográfica del autor comienza a formar parte intrínseca de la performance pública de la figura autoral.

A continuación se analizan algunos de los retratos fotográficos del autor publicados en la prensa cultural y literaria. Si bien Fogwill ingresa al campo literario en 1980, es a partir de la década siguiente que comienza a ser entrevistado y su imagen comienza a ser conocida en la prensa cultural. Por esta razón, en este capítulo se toman en cuenta sólo las fotografías del período 1990-2010. Las pocos retratos de Fogwill de los ochenta se analizan en el próximo capítulo ya que resulta más pertinente a la construcción de una figura de autor provocadora, tal como la concibe Fogwill al inicio de su proyecto literario. En principio las fotos que se analizan en este capítulo poseen una función paratextual icónica dentro de las entrevistas realizadas al autor. Antes de proceder al estudio de la figura de autor en su obra literaria y en las entrevistas, el análisis de estas fotos de Fogwill introducen algunas instancias claves sobre los cortes y continuidades de su representación autoral en el campo literario.

En el siglo XX, los estudios semióticos introducen la noción de “iconicidad”. Abraham Moles lo definió en relación al concepto de “abstracción”. Ambos son dos extremos de una escala de trece valores o niveles de iconicidad determinada por el autor. Los objetos tienen una iconicidad total y las palabras que lo designan una iconicidad nula porque poseen una abstracción total (Moles 1991:104-105). La escala de iconicidad de Moles se basa en la similitud entre una imagen y el objeto que representa. El objeto mismo, como

representante de su clase, ocupa el doceavo lugar, las palabras que lo representan ocupa el lugar cero. Las fotografías en color y en blanco y negro ocupan el octavo y séptimo lugar respectivamente por su función artística y descriptiva. La clasificación de Moles respeta los principios establecidos por la lógica de Port Royal en lo que respecta a la capacidad de las imágenes y las palabras para dar cuenta de la realidad. Por su parte, Charles S. Peirce considera que un ícono se asemeja a aquello que representa, mientras que un índice llama la atención sobre algo que está fuera de la representación y un símbolo es un signo arbitrario, que por una convención cultural, está conectado a un objeto en particular. El retrato fotográfico contiene las tres cualidades. Primero, se asemeja en tanto ícono, al objeto que representa. Segundo, es un índice en cuanto indica al sujeto representado fuera del retrato; y por último, el retrato contiene una serie de gestos y expresiones que pueden ser leídos e interpretados de acuerdo a determinados tipos de convenciones sociales y culturales que dan cuenta de su dimensión simbólica.

En esta visión tripartita, las calidades indiciales de los retrato fotográficos de Fogwill muestran el proceso de producción de la fotografía en la medida en que cuando miramos sus fotos, no sólo vemos las marcas del paso del tiempo y el envejecimiento del autor, sino también a alguien que ya no existe. El espectador establece una contigüidad existencial y material con los retratos del autor porque lo transportan a memorias pasadas. Así, las fotografías funcionan como una huella y un testimonio del pasado que existió. Por último, si la indicialidad de la foto actúa por metonimia, la semejanza icónica de la misma lo hace por analogía. En el caso de la foto como paratexto, la credibilidad del reportaje al autor y la perspectiva que el entrevistador introduce sobre el mismo se refuerza por la fotografía que lo acompaña.

La pose del intelectual

Las primeras fotos de Fogwill en los noventa lo muestran como un intelectual serio. Fogwill representa el papel atribuido al escritor en el juego social. Algunos ejemplos de este tipo de representación son, por ejemplo, la fotografía de Silvina Colombo que acompaña la entrevista de Miguel Russo (1992) para la revista *La maga* y las fotografías de Alejandra López para el libro *Primera persona* (1995) de Graciela Speranza y para la entrevista de *Diario de Poesía* (1993). En la primera fotografía de Silvina Colombo, Fogwill aparece retratado en primer plano con una mano cubriendo parte de su rostro: el dedo índice está sobre la mejilla y el dedo anular cubre su boca (Ver Anexo A. Foto 8). El gesto parece indicar que Fogwill está evaluando una situación con la que no está de acuerdo, acompañando el tono general de la entrevista, donde denuncia el estado de los intelectuales en la nueva configuración de conglomerados de medios de comunicación masivos, promovidos por las políticas neoliberales del período. El retrato fue realizado en ángulo picado –la fotografía se ubica sobre Fogwill– que si convencionalmente implica un aplastamiento y disminución del personaje representado, en el contexto de esta entrevista refuerza el valor del trabajo intelectual independiente, valor al que la revista adscribe. Esta toma produce una iluminación intencionalmente desequilibrada, con fuertes sombras para subrayar la inquietud y el desasosiego del entrevistado.

John Berger en su ensayo “Uses of Photography”, publicado originalmente en 1980, dice que las fotografías ofrecen apariencias y que no son portadoras de significado por sí mismas. Sólo lo adquieren cuando se comprende el uso que se hace de ellas. Así, distingue el uso privado y el uso público de la fotografía. En el caso del último uso, la fotografía presenta eventos que no se relacionan con el espectador o con el sentido original de ese evento. En ese caso, la foto contribuye a crear una memoria colectiva incognoscible y extranjera que permite que las fotos sean utilizadas de manera arbitraria (2013:52-53). Agrega que frecuentemente las fotografías son usadas de manera tautológica para repetir lo que ya fue dicho con palabras (59).

Los retratos de Fogwill que acompañan las entrevistas al autor funcionan la mayor parte del tiempo en los términos descriptos por Berger. Los mismos son utilizadas de manera unilineal para ilustrar la figura de autor que la entrevista construye y

recepciona. Al igual que la foto de Silvina Colombo, la de Alejandra López también presenta a un Fogwill serio y meditativo. Es un retrato de cuerpo entero en blanco y negro (Ver anexo A. Foto 9). Fogwill está sentado en el borde de una mesa de billar con las piernas y manos cruzadas sobre sus rodillas. La foto dialoga con la obra literaria de Fogwill, especialmente con sus cuentos de la década de los ochenta, al elegir como escenario un salón de billar, espacio asociado al juego y la nocturnidad. A nivel del imaginario, el salón de billar reúne personajes de reputación dudosa y se configura como un lugar donde se realizan no sólo actividades lúdicas, sino también actividades ilegales y peligrosas. Otros dos retratos de Alejandra López de la misma serie que la anterior acompañan la entrevista de Freidemberg (1993), también mostrando a un Fogwill serio y grave. Los primeros planos de tono más bien descriptivo, en blanco y negro, se encuentran en la tapa y en la primera página de la entrevista. La segunda foto (Ver anexo A. Foto 10) viene acompañada de una cita de Fogwill emitida durante el encuentro: “Siempre hubo pícaros pero ahora son todos pícaros tontos” (3). Estos paratextos indican que la dimensión polémica de la figura de autor produce en el área del contenido de lo que enuncia más que en la manera en que lo hace. Así, las fotos son utilizadas de manera tautológica, reforzando la descalificación a los pícaros tontos. Fogwill se construye como un pícaro inteligente que emite enunciados provocadores pero que todavía respeta los códigos de comportamiento medidos y controlados que se esperan de una figura intelectual en su actuación social.

Alejandra López cuenta que cuando le devolvió las fotos a Fogwill, éste se enojó porque consideraba que su propio retrato dejaba traslucir el cáncer que había padecido su madre. López quedó interpelada por la agresividad de Fogwill y al mismo tiempo tomó consciencia del rechazo que puede producirse en el fotografiado al verse confrontado con su propia imagen:

“Una foto siempre trae algo de desilusión. Es complicada la reacción del fotografiado al verse retratado. En general trato de que se sientan cuidados, y además tengo una mirada que busca la belleza, no busco el costado sórdido. Y rápidamente veo qué es lo lindo de alguien, al segundo. Pero es muy poca la gente que se ve a gusto, contenta. Una vez tuve una experiencia horrible con Fogwill. Tengo muchas fotos preciosas de él, de una sesión muy larga que hicimos en un billar. Quedamos después en juntarnos en un bar, para que las viera: yo iba reorgullosa, pensando que le iban a encantar. Y apenas las vio se empezó a amargar de una manera tremenda. “Pero... acá se ve el cáncer de mi

madre”, me dijo. Como si en su cara, sus marcas, sus arrugas, se leyera su historia familiar. Yo me iba quedando cada vez más chiquitita, desde el otro lado de la mesa. Un espanto. Después, con ese humor que tenía, todo repuntó. Pero esa escena me sirvió para pensar de otra manera cómo se ve la gente en las fotos” (Berlangu: 2012).

Esta anécdota resulta significativa porque da cuenta de la toma de conciencia de Fogwill sobre el valor visual de su propia imagen. La foto de López constituye un punto de inflexión en el modo en que Fogwill será fotografiado porque es la última vez que adopta la postura “escritor serio”, un lugar común en el campo a la hora de representar a un escritor o intelectual. A lo largo de esta década, Fogwill va a operar una transformación en su manera de representar la provocación, involucrando al cuerpo de manera consciente en su figura de autor pública.

Este cambio en la representación de la figura de autor se anticipa en la fotografía que acompaña el texto de Ignacio Xurxo, pseudónimo de Ignacio Gómez para la revista del domingo del diario *La Nación* del 18 de julio de 1993. Es probablemente una de las primeras fotografías de Fogwill en color. Se trata de una foto de medio cuerpo (Ver anexo A. Foto 11) que muestra a un Fogwill extraño por el tipo de sonrisa, de mirada y de ropa que usa. Es una de las pocas fotos donde sonríe sin hacer muecas, pero la sonrisa resulta artificial, forzada y su mirada indica tristeza o desasosiego. Está vestido con un impermeable cuadriculado de colores brillantes que lo asemeja a un payaso. La foto sostiene el tono tenso de la nota que cuestiona la apropiación superficial que la generación de jóvenes narradores hace de Fogwill en la década. Además, justifica que Fogwill se resista a ser apropiado en esos términos, representándolo como alguien que no quiere ser tomado en serio. En este caso, la representación de la figura de autor es cínica y paródica pero el uso de la fotografía en el texto es tautológico como en el caso anterior.

La entrevista de Juan Ignacio Boido para el suplemento *Radar* del diario *Página/12* en noviembre de 1998 también representa un Fogwill cínico, declinado en la versión del loco. El suplemento además de dedicarle una nota a Fogwill, realiza una entrevista a Eduardo Tato Pavlovsky y a Norman Briski, que en octubre de 1998 habían estrenado una obra de teatro, dirigida por Norman Briski con guión de Pavlovsky, llamada “Poroto. La historia de una táctica”. La tapa del suplemento presenta a los tres entrevistados con

el título “Los tres chiflados”, jugando con la imagen de los tres humoristas americanos de la serie con el mismo nombre (Ver anexo A. Foto 12). Las caras de los tres entrevistados, haciendo morisquetas, aparecen recortadas sobre un fondo negro, con sus respectivos nombres bajo las fotos. El título de tapa, ubicado al pie de página, evalúa la escena cultural a fin de año de 1998: “Tato Pavlovsky y Norman Briski hacen ‘Poroto’ y Fogwill pública ‘Vivir afuera’: inequívocos síntomas de que la locura del arte goza de buena salud” (1998). Así, la entrevista a Fogwill se enmarca en el contexto de una locura asociada al humor y al festejo de la salud del arte⁶. En esta entrevista, Fogwill juega a hacerse el loco, controla la situación, imponiendo sus reglas al periodista e introduce un cambio definitivo en la estrategia de representación de su figura relacionado con la imprevisibilidad. En la versión publicada, hay un primer plano de Fogwill en blanco y negro ubicado en la parte superior de la segunda página. Su cara está tapada por el humo del cigarrillo que está fumando. No se ven los labios, ni el cigarrillo, ni el mentón. El humo sólo deja ver un ojo, que sostiene la mirada a la cámara de manera directa, fija y persistente, provocadora, jugando con la idea de locura y simulación de la misma que la nota presenta (Ver anexo A. Foto 13).

En “Uses of Photography”, John Berger explica que la memoria humana funciona de forma radial. Es decir, se organiza a partir de una gran cantidad de asociaciones diversas que conducen al mismo acontecimiento. En general, las fotos se usan de manera tautológica siguiendo una lógica lineal (2013:59). Berger sugiere que para restituir la experiencia y memoria social hay que respetar el funcionamiento radial de la memoria, situando a la fotografía de manera tal que adquiera algo del sorprendente carácter decisivo de aquello que fue y es (59). En este caso, el retrato de Fogwill da cuenta de la locura y de la provocación tal como era percibida en el campo literario en el período, y también tal como Fogwill quería que su imagen fuera percibida. Ernst Van Alphen en su ensayo “The portrait’s disposal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture” explica que el retrato encarna un doble proyecto: le otorga

⁶ La obra de teatro de Pavlovsky tiene como protagonista a Poroto, un personaje que quiere huir de las relaciones tóxicas. La estrategia de Poroto es escaparse –utiliza la técnica del desencuentro– para preservar una identidad no contaminada. La huida del personaje se concibe como un gesto de preservación y supervivencia. Más importante que el escape, lo crucial del personaje es la estrategia que utiliza para sensibilizar a su interlocutor y crear otras maneras de comunicación. La novela de Fogwill también presenta la idea de la huida asociada a estrategias de supervivencia para lidiar con una sociedad en crisis. La simulación de la locura también aparece tematizada en *Vivir afuera*, como se analiza en el capítulo cuarto.

autoridad al retratado y a la representación mimética. La ilusión de singularidad del retratado se basa en la creencia de la unidad entre significado y significante. Cuando se cuestiona dicha unidad, la autenticidad del retratado también se pone en duda (1997:241). Así, hay retratos realizados por artistas contemporáneos como, por ejemplo, *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman o los retratos de Andy Warhol, que interrogan las dos suposiciones básicas que los sostienen: la representación mimética y la singularidad/autoridad del retratado. Este tipo de retratos, dice Van Alphen, muestra la pérdida y la disolución del yo en lugar de su consolidación, moldeando al sujeto como un simulacro en lugar de presentarlo como único y original (242). En este sentido, este retrato de Fogwill es el primero de una serie que se extiende a lo largo de la próxima década en mitificar irónicamente los atributos provocadores que el campo literario le adjudica. Fogwill va a saber explotar la representación fotográfica de su figura, modelada por la fantasía pública de la provocación y la polémica.

Texto e imagen

¿Cómo pensar la relación entre texto e imagen visual que sostiene el juego de confirmaciones mutuas —tautológicas, en términos de Berger— al que se subscriben estas entrevistas? En su libro *Picture Theory* (1994) el crítico de arte W.J.T. Mitchell propone pensar en un cambio de paradigma basado en lo pictórico. Mientras que la filosofía medieval se concentraba en comprender “cosas” y la filosofía del siglo XVII al XIX se interesaba en las “ideas”, la filosofía contemporánea se interesa en las “palabras”, en la medida que la lingüística, la semiótica y la retórica se convirtieron en una suerte de *lingua franca* para los análisis críticos sobre los medios de comunicación, el arte y la cultura. Para el autor, el cambio pictórico que propone se inicia con Wittgenstein, que comenzó investigando el problema del significado a través de una teoría de la pintura, que terminó criticando al final de su vida (Mitchell 1994:11-12). Mitchell considera que la imagen en la actualidad posee un estatuto ambiguo, entre paradigma y anomalía, pero emergiendo al mismo tiempo como un tópico central de discusión y como modelo en las ciencias tal como había sucedido con el lenguaje. En ese sentido, todavía no sabemos qué son exactamente las imágenes, ni cuál es su relación con el lenguaje, ni cómo operan en

los observadores y en el mundo, ni cómo entender su historia (1994:14)⁷. Mitchell define el giro pictórico como una instancia postlingüística y postsemiótica que permite descubrir la complejidad de la imagen en su relación con las instituciones, los discursos, los cuerpos y las figuraciones. Asimismo, da cuenta de los dos problemas que conlleva dicho giro, relacionados con el espectador y con la lectura de la experiencia visual, a los que no se les puede aplicar los modelos de textualidad lingüística (15).

Para Mitchell, el problema de la relación entre texto e imagen no es una mera cuestión técnica, sino más bien un terreno conflictivo de representación entre antagonismos políticos, institucionales y sociales. Considera que la verdadera pregunta que hay que formular cuando se piensa en la relación entre texto e imagen no es sobre lo que las diferencia o asemeja, sino sobre la manera en que las mismas se relacionan para crear significado (91). En el caso del ensayo fotográfico, la estructura normal de la relación entre imágenes y palabras se presenta como una amalgama entre ambos, donde el texto explica, describe y etiqueta a la imagen. Por otro lado, las fotografías ilustran, ejemplifican o documentan el texto que acompañan. La relación que mantienen las imágenes de Fogwill con el texto en las entrevistas realizadas al autor también funcionan de esta manera. Aún así, el análisis de las mismas intenta dar cuenta de las implicaciones profundas entre la imagen de autor representada discursiva y pictóricamente. Mitchell es consciente que la relación entre texto e imagen no es algo que se construye entre la fotografía, la prensa y la literatura, o entre diferentes maneras de representación de la figura de autor, sino más bien un asunto inevitable en la relación entre el individuo, el arte y la prensa ya que, en realidad, todas las artes son un compuesto de texto e imagen. Los medios de comunicación masiva ejemplifican bien esta instancia al combinar diferentes códigos, convenciones y modos cognitivos y sensoriales⁸. Mitchell reconoce que es fácil dar cuenta de un tipo de resistencia similar a

⁷ Además, señala que las artes visuales siempre se resistieron al giro lingüístico y si el giro pictórico está realmente ocurriendo, el lugar marginal que la disciplina tuvo hasta el momento puede ocupar un lugar central ofreciendo una explicación que puede ser utilizada por otras disciplinas humanísticas. Así, el autor delimita lo que implica dicho cambio pictórico por la negativa. El mismo no implica una vuelta a la mimesis ingenua, o a las teorías de correspondencia de la representación o tampoco a una metafísica renovada de la presencia pictórica.

⁸ El autor es consciente que esta propuesta puede ser objetada y presenta una serie de argumentos para justificar su punto de vista. La primera tiene en cuenta la cuestión de la aplicación de lo literal y lo figurativo en la división entre imagen y texto. Si bien es cierto que en un documento que presente una mezcla de texto e imagen, ambas pueden separarse, también es cierto que las representaciones puramente

la hora de pensar la visualidad en el discurso literario. Su objetivo es redescubrir la manera en el que el metalenguaje imagen/texto funciona, al que concibe como un cuerpo de figuras compuesto por ambas instancias. Propone pensar que el lenguaje en sí mismo es un medio de expresión contaminado por lo visible. Así, considera al lenguaje como un medio más que como un sistema, como un campo discursivo heterogéneo que requiere una descripción pragmática y dialéctica, más que una explicación unívoca, basada en un esquema codificado. Por último, señala que no es necesario comparar textos e imágenes, mismo si el texto está representado de manera directa o indirecta en la imagen. Lo importante es comenzar a considerar qué parte de la textualidad está siendo subrayada o reprimida por la imagen y en nombre de qué valores lo hace (97).

Por su parte, John Berger en su ensayo "Appearances" publicado por primera vez en 1982, explica que las fotografías pertenecen al pasado y que capturan un instante que no pueden conducir al presente. Así, cada fotografía envía dos mensajes: uno relacionado con el evento fotografiado y otro relacionado con el shock de la discontinuidad (2013:62). Entre el momento registrado en la foto y el presente del que mira hay un abismo pero como estamos tan acostumbrados a la fotografía ya no registramos la diferencia entre estos dos mensajes. Además, señala que mientras las imágenes recordadas son residuos de una experiencia continua, la fotografía aísla instantes discontinuos. En ese sentido, las fotos son ambiguas porque salieron de la continuidad de la experiencia vivida y es esa discontinuidad la que produce ambigüedad aunque la misma no sea obvia porque asociada a las palabras genera un efecto dogmático de certeza (66). Las imágenes de Fogwill, pero sobre todo su uso en la prensa dan cuenta de las instancias mencionadas por Berger respecto de su capacidad de captar experiencias discontinuas y ser inherentemente ambiguas. La perspectiva teórica de Mitchell sobre la relación imbricada entre texto e imagen también permite comprender que los retratos de Fogwill no sólo responden a un uso tautológico, abusivo e ingenuo, sino que más bien es el producto de un acuerdo pautado entre Fogwill y otros integrantes del campo, que se basa en la estrecha relación entre la imagen y el texto/guion de representación de su figura de autor.

visuales habitualmente incorporan al texto de manera bastante literal. Asimismo, los textos puros también incluyen visualidad desde el momento mismo en que son escritos y publicados (94-95).

Máscaras y fractales

Las fotografías de Fogwill del período 2000-2010 introducen variaciones humorísticas, paródicas y hasta un poco cínicas con relación a la representación que su propia figura había recibido en la esfera pública. Estas imágenes piden, por un lado, que no se tome en serio ni a el mismo Fogwill ni la figura de autor que se construye a partir de él; y por otro, dan cuenta de lo recién explicado por Mitchell y Berger con relación a la discontinuidad y ambigüedad entre imagen y texto. La entrevista de Damián Ríos para la revista de música *Los Inrockuptibles* de octubre del 2001 viene acompañada de dos retratos del autor, realizados por Ernestina Pais para la ocasión. Son dos fotografías en color que quizás son las primeras en mostrar el cuerpo semidesnudo del autor en la prensa. Las fotos dialogan con la novela de Fogwill *La experiencia sensible* (2001), que se analiza en el cuarto capítulo. Fueron realizadas en un negocio que vende ropa de trabajo para personal de servicio. En la primera foto se ve a Fogwill vestido de mucama, mirándose en un espejo o mirando al lector (Ver anexo A. Foto 15). Fogwill lleva puesto un delantal rosa sin mangas y con volados directamente sobre la piel. El escote del delantal es profundo y deja ver parte de su cuerpo envejecido. La posición del cuerpo es particular. Tiene las manos en las caderas y está inclinado hacia delante. Fogwill parodia a una mucama. Es la primera foto que muestra a Fogwill travestido en mujer; y más específicamente de mucama. En la novela, uno de los personajes principales es la niñera. La foto sugiere una identificación entre la figura de autor y este personaje. Por otro lado, Fogwill juega con el estereotipo de representación de las clases trabajadoras y da cuenta de las condiciones de explotación, discriminación, inferioridad y precariedad relacionadas con el trabajo doméstico. Si bien el decorado de la foto reenvía a una realidad reduccionista y simplista, la mirada de Fogwill invita a una confrontación dialéctica que redefine los roles de dominadores y dominados. En un nivel más profundo, habla de la condición humana y de la manera en que los hombres se relacionan, estableciendo relaciones de jerarquía, control y poder.

La provocación que Fogwill ejerce con esta fotografía, publicada en una revista de rock que se dirige a un público más amplio que el específicamente literario, remite a que los escritores, o al menos él, también son como los empleados domésticos del sistema literario, en el sentido de que realizan el trabajo de base pero son mal remunerados, o

trabajan en condiciones precarias. El ángulo de la toma permite que el decorado sea parte de la composición, a diferencia de otros retratos del autor, donde en general se privilegia solamente el cuerpo fuera de contexto. En la foto también puede verse dos maniqués en la vidriera, vestidos con ropa de servicio doméstico. Además, hay otro maniquí sobre el armario con el espejo donde Fogwill se mira. Los tres maniqués representan una clase social baja y rodean a Fogwill, los de la vitrina están a su misma altura y el tercero se encuentra sobre él, indicando igualdad de condición. Los maniqués carecen de brazos. Las mangas de los uniformes cuelgan vacías, revelando una paradoja: lo que les falta es lo que más necesitan para trabajar. Esta instancia se refuerza porque el encuadre muestra a Fogwill con los brazos cortados.

En la segunda foto Fogwill está a medio vestir (ver Anexo A. Foto 16). Lleva un abrigo negro abierto que deja ver su torso desnudo. Está parado muy rígido y no mira a la cámara. Apoya los brazos sobre una mesa de vidrio y el fondo de la foto sigue siendo la vidriera con otros maniqués femeninos luciendo ropa de servicio hotelero o doméstico. Fogwill no sólo no mira a la cámara, sino que tampoco sonríe ni hace muecas. Su mirada fija en un punto distante parece producto de la concentración en contener la respiración para guardar la pose de lo que debería ser un autor serio. ¿Por qué Fogwill aparece retratado así? La pose histriónica resulta parte del juego de representación que Fogwill hace de sí mismo, ridiculizándose. Las dos fotos presentan dos facetas de la figura de autor que dialogan entre sí y que dan cuenta del desdoblamiento consciente que se opera en el universo del autor con relación a su obra y a su figura respectivamente.

Ernst Van Alphen, en su ya citado ensayo, explica que hay artistas contemporáneos que eligieron el retrato como área para desafiar la representación mimética. En esos retratos, se muestra la pérdida de la consolidación del yo, modelando al sujeto representado como simulacro (Van Alphen 1997:242). Los gestos del rostro de Fogwill se presentan como una máscara fija más que como una expresión fluida. Así, reducen las infinitas posibilidades de las expresiones faciales a un conjunto metonímico preestablecido de representación. Van Alphen señala que los retratos contemporáneos no se definen por la similaridad entre lo representado y lo real, sino por contigüidad semiótica (1997:249). De manera general los retratos de Fogwill durante esta década muestran esta instancia de simulacro a través de una representación irónica y

caricatural de la provocación, como había anticipado la foto de la entrevista de Boido de 1998. Se exhiben como un sustituto público de la subjetividad del autor que resulta inalcanzable para el receptor porque los retratos fueron contruidos para ser fotografiados. En su libro *La fotografía y el cuerpo* John Pultz sugiere que, una vez que hayamos abandonado la creencia de que la fotografía pueda representar la realidad, muchos fotógrafos hoy en día optan por hacer imágenes contruidas como artificios (2003:145). Así, muchos retratos artísticos muestran imágenes donde la persona representada está actuando un papel ficticio en lugar de tratar de representar un verdadero “yo” (153), tal como lo demuestran estas fotos de Fogwill.

Un segundo giro paródico en la manera que Fogwill se relaciona con la representación de su figura de autor en la prensa se produce a partir de una entrevista realizada por Martín Kohan para el suplemento de cultura Ñ del diario Clarín el 25 marzo del 2006. La entrevista promociona la tercera reedición de *Los pichiciegos* (Interzona:2006), su novela sobre la guerra de Malvinas. Con esta entrevista, el suplemento conmemora los veinticuatro años del fin de la guerra, que comenzó el 2 de abril de 1982. Algunas de las declaraciones de Fogwill en esta entrevista generaron estupor en el campo, como se analiza en el cuarto capítulo. Fogwill fue tapa del suplemento con un retrato en color en primer plano realizado por Diego Fernández Otero para la ocasión (Ver anexo A. Foto 17). En la foto, Fogwill está serio, no sonríe y a diferencia de la fotografía de la entrevista de Boido, Fogwill no mira a la cámara, ni al fotógrafo ni al lector. Mira un punto distante, que lo asemeja a la pose que tomó en la fotografía recién analizada de Ernestina Pais. Las arrugas que cubren todo el rostro de Fogwill llaman la atención, no sólo por indicar las marcas del paso del tiempo, sino porque también simbolizan sus polémicas en el campo literario, como si con el envejecimiento la furia y la polémica se hubieran trasladado de la mirada a la piel.

El título de la tapa del suplemento, por último, es “Yo, el supremo”. En principio hace referencia a Fogwill y particularmente a la visión que el autor tendría de sí mismo, como alguien magnánimo y genial. Aun así, también alude a la novela homónima (1974) de Augusto Roa Bastos que narra la vida del dictador paraguayo José Gaspar Rodríguez de Francia, que gobernó el país desde 1811 hasta 1840, conocido como “el supremo”. Esta analogía entre Fogwill y un dictador del siglo XIX da cuenta de la valoración que el

periodista tiene del autor, relacionada con el autoritarismo y la imposición al campo literario de sus valores estéticos y éticos. Esta tapa del suplemento produjo diferentes tipos de reacciones en el campo, entre las que se encuentra la propuesta paródica y humorística del escritor Gustavo Nielsen, amigo de Fogwill. En su Blog *Milanesas con Papas* le dedicó tres entradas a Fogwill y a su fotografía del suplemento. La primera entrada es del 27 de marzo del 2006 y se titula “Manualidades Ñ/Estupenda máscara de escritor para recortar y armar”(Nielsen: 2006a). Nielsen propone realizar una careta con la foto del suplemento mediante un instructivo simple, acompañado por cinco fotos mostrando cada paso de la realización de la máscara. Al final de las instrucciones, Nielsen escribe: “Ate dos piolines y ...¡Ya está! ¡Todos podemos ser Fogwill!”. La manualidad que propone Nielsen es transfigurar la propia identidad y asumir la identidad provocadora del autor a través de la máscara de Fogwill.

El 28 de marzo del 2006, Nielsen publica una segunda entrada que continúa con el tema. Se titula “Aplicaciones” y muestra cuatro fotografías de diferentes personajes usando la máscara de Fogwill (Nielsen: 2006b). El primero, “Gordofog”, es un hombre gordo. El segundo personaje muestra a una mujer llamada “Chicafog”. El tercero es un chico llamado “Pibefog” y el cuarto es un perro caniche llamado “Perrofog”. Más allá del humor, la diversión y el juego de ponerse la careta, hay una dimensión mágica y ritual en esta propuesta paródica en la medida que el uso de la misma permitiría una transferencia de las cualidades polémicas de Fogwill al portador, que afecta no sólo a los humanos, sino también a los animales. La tercera entrada del Blog dedicada al tema del 30 de marzo del 2006 se titula “Fogfog” y muestra dos fotografías (Nielsen: 2006c). La primera es del propio Fogwill utilizando la máscara y la segunda es de una mujer, usando la máscara junto a Fogwill (Ver anexo. A fotos 18 y 19). Estas fotografías cuestionan paródicamente la carga provocadora de la figura de autor de Fogwill. La primera fotografía resulta sorprendente no sólo porque Fogwill parece convertirse en Fogwill usando una máscara que lo representa, sino además porque reproduce una estructura fractal dentro de la misma imagen. En general la fractalidad implica el aislamiento y repetición de una estructura de *mise en abyme* a diferentes escalas, donde una imagen contiene dentro de sí una versión de menor tamaño que incluye a su vez la misma imagen en menor escala, hasta el infinito. Este tipo de fractalidad, en este caso, se conoce como el “efecto Droze” ya que una de las principales marcas de cacao en polvo

holandés comenzó a utilizar imágenes recursivas de la marca impresas sobre sus envases. En el caso de esta fotografía, hay una superposición de dos imágenes de Fogwill del mismo tamaño. Así, la noción de fractalidad se asocia a la recursividad autorreferencial, que implica la repetición múltiple y constante de un mismo elemento sobre sí. Además, el hecho de que Fogwill use una máscara de Fogwill, si bien puede resultar un juego, también indica que la figura de autor es un recurso ficcional.

La repetición fractal de Fogwill y la tapa del suplemento se sigue reconfigurando en variaciones fractales más clásicas, en la medida que hay variaciones de escala dentro de la foto. Hay al menos dos ejemplos publicados en la prensa de esta instancia. La primera es una foto de Fogwill en el suplemento cultural *Ñ* de 29 de agosto del 2009 realizada por Daniel Rodríguez para la ocasión. Fogwill es tapa del suplemento por segunda vez en la década y en esta ocasión se promociona la publicación de sus cuentos completos (Alfaguara: 2009). La foto que acompaña la nota es un retrato de Fogwill escribiendo en su computadora junto al suplemento cultural del 2006 (Ver anexo A. Foto 20). La toma fue realizada desde arriba del autor, a una altura suficiente como para mostrarlo de medio cuerpo sentado y escribiendo. Si Fogwill sube la cabeza y mira a la cámara, la foto del suplemento del 2006 parece mirarlo a él, generando un juego de miradas entre el fotógrafo, el lector y los dos Fogwills representados.

La segunda foto también fue realizada por Daniel Rodríguez probablemente en la misma ocasión que la anterior pero fue publicada en la entrevista de Federico Bianchini, titulada “Últimas brazadas de Fogwill”, luego de la muerte del autor, el 14 de marzo de 2011 en el mismo suplemento cultural. La foto muestra a Fogwill sentado en su casa en una silla con las piernas cruzadas, leyendo el suplemento cultural del 2006 (Ver anexo A. Foto 21). En este caso, el suplemento cultural cubre la parte superior del cuerpo de Fogwill y sólo deja ver parte de su vientre, las piernas, los brazos y las manos. Así, genera un efecto de superposición entre el rostro de Fogwill y la foto del suplemento, similar al de las máscaras de Gustavo Nielsen. En este caso, la recursividad vuelve a operar especialmente a nivel de la mirada y Fogwill juega a mirar al fotógrafo y al lector a través del autor representado en la foto del suplemento del 2006. La publicación de esta fotografía de Fogwill luego de su muerte cierra de un modo paradójico y paródico la manera en que Fogwill se relaciona con su figura de autor en la prensa o, al menos, el

modo en que la misma es percibida y representada en la medida que Fogwill juega a serlo, logrando una suerte de invisibilidad o de ocultamiento detrás del personaje construido. La última recepción que la prensa hace de la figura del autor es la de recordarlo y evocarlo a partir del papel provocador y conflictivo supo representar en el campo literario.

Silvia Molloy en su ensayo “La política de la pose” propone pensar la pose decadentista, frívola y ridiculizada del siglo XIX como un “un gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica” del período (Molloy 2012: 42). Para Molloy, la fuerza desestabilizadora de la pose la convierte en un gesto político. Además, en la modernidad, las culturas se leen como cuerpos y estos se leen como declaraciones culturales. Así, la autora rescata la dimensión material del cuerpo, su teatralidad, sus connotaciones plásticas para ver qué gestos acompañan la conducta de aquel que posa. Asimismo, tiene en cuenta que para que la pose sea reconocida como tal, se construye un campo de visibilidad, relacionado con la exhibición y el exhibicionismo (2012:43). La figura de autor de Fogwill también puede ser pensada en estos términos. La prensa, y particularmente las fotografías que acompañan las entrevistas, se revelan como el espacio ideal para desplegar todas las posibilidades de posar y exhibir su cuerpo de autor. La provocación y la polémica, dos atributos escandalosos, muchas veces valorados en términos negativos, son finalmente la dimensión política de su figura. Su cuerpo, y sobre todo su rostro, encarnan estos valores. Además, el uso social que se le atribuye a la fotografía, relacionado con la verdad y con la descripción objetiva de la realidad puede hacernos olvidar que las fotografías de Fogwill en la prensa son representaciones.

En el caso de la relación entre texto e imagen, hay un texto autobiográfico de Fogwill, titulado “Retrato”⁹, que comienza describiendo una fotografía suya en su primer año de vida:

“Nací en 1941. En las imágenes del álbum de mi primer año aparezco mirando hacia el fotógrafo, todo tieso salvo la boca, siempre obstinada en la succión del pulgar derecho. Miro estas primeras representaciones y pienso

⁹ Este texto acompaña la edición española de *Cantos de Marineros de las Pampas* (1998). Primero había sido publicado en una versión más corta junto con la entrevista de Graciela Speranza para su libro *Primera Persona* (1995). Luego fue publicado con el título “Identikit” para la revista *Tres Puntos* (1997). Para este análisis, se toma la versión final publicada en *Los libros de la guerra* (2008).

que no hice otra cosa en la vida: posar, mirar y chuparme el dedo” (Fogwill 2008:21).

Este comienzo autobiográfico resulta sorprendente porque elige como evento fundacional un álbum de fotografías de su primer año de vida, material al que el lector difícilmente pueda acceder para corroborar las impresiones del autor. Phillipe Lejeune dice que la autobiografía es un texto referencial en comparación a otras formas de ficción. Pretende aportar una información sobre una realidad exterior al texto y someterse a una prueba de verificación. Su objetivo no es simplemente la verosimilitud sino ser parecido a lo verdadero. En principio no busca “el efecto de lo real” sino “la imagen de lo real” (Lejeune 2006:36). El álbum de fotos en sí mismo es la prueba de verificación y la imagen de lo real que la autobiografía exige. A su vez, la fotografía reproduce al infinito un gesto infantil, el chuparse el dedo, que sólo tuvo lugar durante un tiempo limitado, generando un “efecto de lo real” para la posteridad. Barthes utiliza la noción de “efecto de lo real” para explicar cómo los detalles banales en un relato cumplen la función de afirmar la continuidad entre el texto y el mundo real concreto (1984:179-184). Además, el gesto de chuparse el dedo, en el caso de un lactante, es percibido como una referencia que no necesita otro tipo de justificación. En este cliché banal se cifran muchas de las posturas e imposturas de Fogwill. Fogwill describe lo que hace de bebé en el siguiente orden: posar, mirar y chuparse el dedo. La mayor parte de las personas, primero miraría y luego posaría. Esta inversión de acciones da cuenta del grado de consciencia que el Fogwill bebé tendría de ser observado por el entorno. Sin embargo, como lo que leemos es la descripción de Fogwill adulto, lo que llama la atención es el tipo de lectura e interpretación que realiza de su pasado, donde antes que la mirada está la pose de chuparse el dedo. Este gesto debería crear verosimilitud (el efecto de lo real) y pasar desapercibido. Es decir, debería funcionar como una referencia absoluta que no necesita ninguna justificación porque afirmaría una contigüidad entre el texto y lo extra literario. Aun así, Fogwill otorga un significado paródico a este gesto en su lectura de adulto. En un primer nivel, el gesto del lactante se define por un cruce de subjetividades, la de él y la del fotógrafo y el entorno, que condiciona lo que se espera de él. En un segundo nivel, la frase “chuparse el dedo” significa “ser ingenuo y confiado”. Fogwill juega a ser ingenuo y confiado, no sólo de bebé sino también de adulto. De esta manera, este texto sistematiza y ofrece una clave de lectura sobre lo que debe ser recordado de la vida del autor luego de su muerte, relacionado con el juego, la burla y la

parodia. La inscripción del álbum fotográfico del primer año de vida en un relato mayor, permite que el mismo continúe a existir en el tiempo y cree memoria, no sólo individual o familiar, sino también colectiva y social.

Estas dos dimensiones quedan enlazadas desde el momento que Fogwill resignifica el uso de unas fotografías destinadas inicialmente a un uso privado, a una suerte de uso colectivo o público. En su libro *El peso de la representación* (2005) John Tagg analiza la dimensión social de los retratos de uso privado, desde las fotos carnet hasta aquellas que evocan momentos importantes de nuestra vida, relacionadas con rituales sociales. Para el autor, este tipo de retratos, si bien tienen la finalidad de descripción de un individuo en particular y la inscripción de una identidad social, también son mercancías ya que el hecho de poseerlas da cuenta de una posición de clase determinada. La historia de la fotografía es la historia de una industria que satisface una demanda de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por el capitalismo a partir del siglo XIX. El retrato fotográfico corresponde a una etapa concreta de la evolución y ascenso de las clases medias y medias bajas. Así, hacerse un retrato era una manera de dar cuenta de la ascensión de clase social no sólo ante los otros, sino también ante sí mismo (2005:54-55). Así, el álbum de fotos de Fogwill bebé se convierte en un sustituto público de su subjetividad. Además, entre las fotos y la descripción de Fogwill, el lector no accede a una representación transparente y total de dicha subjetividad, sino más bien a una construcción. De este modo, Fogwill se posiciona contra la síntesis encubridora de la identidad concebida como un repertorio de contenidos complementarios, coherentes y siempre discernibles y justificables. Le advierte al lector que es preferible creer en la sinceridad de la simulación estética y no en la franqueza de alguien que se designa a sí mismo como autor. Por su parte, John Pultz en *La fotografía y el cuerpo* (2003) señala que la posmodernidad prefiere concebir la personalidad individual más como una actuación, en la misma línea del psicoanálisis y la teoría feminista, que como un conjunto de características fijas. Así, por ejemplo, fotógrafos como Thomas Ruff realizan grandes escalas de sus retratos fotográficos para dar cuenta de lo poco que revelan del carácter del representado, como también de la poca capacidad de penetración psicológica que se les suele atribuir, particularmente cuando se trata de desconocidos (Pultz 2003: 149-150), tal como le sucedería a un lector que viera imágenes de Fogwill sin conocerlo ni a él ni a su obra.

Conclusión: retrato fotográfico y figura de autor

W.J.T Mitchell en su libro *Iconology* (1986) considera que no se puede comprender enteramente una fotografía si no se logra captar no sólo lo que muestra, sino también lo que oculta. Para el autor, es la propia artificialidad de la imagen lo que resulta más difícil de ver (1986:39). Además, estima que la historia de la cultura es una lucha por el poder entre los signos lingüísticos y los pictóricos. En la misma, cada uno reclama para sí mismo derechos de propiedad o de pertenencia, a las cuales sólo ellos tienen acceso. Por momentos esta lucha cesa y permite intercambios fructíferos. Uno de las más interesantes son las relaciones de subversión del lenguaje y/o de la imagen que permite una evaluación sincera por parte de ambas que reconocen que se acechan mutuamente. El autor también se pregunta por qué tendemos a analizar la lucha entre imágenes y palabras en términos políticos. Su respuesta es que la relación entre ambas refleja las relaciones entre símbolos y el mundo, entre signos y sus significados. La imagen es un signo que pretende no serlo, fingiendo su inmediatez natural y su presencia (1986:43). La propuesta del autor para analizar la relación entre representaciones lingüísticas y pictóricas es primero ubicarlas en la coyuntura histórica en la que aparecieron. Luego, tratarlas más bien como una lucha que lleva en sí misma las contradicciones fundamentales de la cultura occidental al centro del discurso teórico más que como un asunto para lograr una suerte de acuerdo de paz entre las diferentes teorías de signos. Así, el punto es ver a qué intereses y poderes sirven, en lugar de lo que separa a las palabras de las imágenes o viceversa (44).

Las fotografías de Fogwill del período 1990-2010 analizadas en este capítulo dan cuenta de su instancia de representación ficcional, de su propia artificialidad. Así, la imagen de autor de Fogwill puede concebirse como una actuación y una puesta en escena de determinados atributos, como la polémica y la provocación. Si estas características lo ayudan a desmarcarse del campo literario donde opera y permiten identificarlo fácilmente, al mismo tiempo se presentan como un juego de representación, donde resulta difícil, sino imposible, acceder al Fogwill real. Fogwill se burla del lector no sólo por introducir una figura de autor conflictiva, sino también por realizar operaciones de simulación para hacerle creer que esa figura coincide con sí mismo. El segundo gesto

paródico de Fogwill también incluye dos movimientos. Primero, continuar con la farsa hasta el final y segundo, pedirle al lector de participar en esa representación, ocupando el lugar que Fogwill decidió que ocupara. Como lectores nos dejamos engañar u aceptamos actuar el papel que el autor nos atribuyó desde el inicio de su proyecto literario. En ese sentido, los retratos de Fogwill en la prensa no sólo dan cuenta de la complicidad consciente o inconsciente del lector, sino también del lugar privilegiado de Fogwill como autor, entendido como “autoridad”. Es decir, como aquel que tiene control en tanto creador de su universo y de las leyes que lo rigen.

Este capítulo analizó una serie de retratos fotográficos de Fogwill publicados en la prensa cultural y literaria del período 1990-2010. La primera función de estas imágenes es acompañar las entrevistas realizadas al autor. Las primeras fotos del autor en los noventa lo muestran representando el rol social que se asigna habitualmente a los intelectuales y escritores, relacionado con la seriedad. Así, las representaciones del autor, siempre en blanco y negro, refuerzan la imagen de un Fogwill que evalúa, analiza u opina sobre el estado de la cultura y de la situación del país. Aun así, esta imagen de seriedad no coincide con la que el mismo Fogwill forjó desde su entrada al campo literario en los ochenta en la medida que su figura explota las diferentes dimensiones de la provocación y la polémica. Así, durante los noventa hay imágenes que devuelven estos matices provocadores, como la foto que acompaña el texto de Ignacio Xurxo (1993) o las fotos de la entrevista de Juan Ignacio Boido (1998), aunque las mismas respetan una representación tradicional del autor, sin ejercer la parodia ni la representación fractal.

A lo largo de la primera década del siglo XXI, la representación fotográfica de Fogwill se va a concentrar exclusivamente en la dimensión provocadora y polémica del autor, como lo demuestran por ejemplo las dos tapas del suplemento cultural del diario *Clarín* del 2006 y del 2009. Sin embargo, Fogwill mismo interviene en el tipo de representación que se hace de su figura, introduciendo una vuelta de tuerca paródica, donde él mismo juega a ser provocador e impredecible, como lo ejemplifican las fotos que acompañan la entrevista de Damián Ríos para la revista *Los Inrockuptibles* del 2001. Por otro lado, Internet permite ver la apropiación paródica que se hace de la figura de autor por parte de algunos integrantes del campo literario, como lo muestra la serie de Gustavo Nielsen. La complicidad y el acuerdo de Fogwill para esta representación y circulación en

Internet dan cuenta de la dimensión lúdica de su figura de autor, al mismo tiempo que se produce una multiplicación de imágenes de Fogwill dentro de una misma fotografía, como bien lo ejemplifica el caso de Nielsen. Este procedimiento fractal vuelve a repetirse dos veces más, introduciendo variantes en torno a la representación del autor. Si en el caso de Nielsen hay una superposición de dos imágenes de Fogwill del mismo tamaño, las fotos de la entrevista para el suplemento del diario *Clarín* del 2009 reproducen diferentes escalas de la imagen de Fogwill dentro de la misma fotografía. Esta representación fractal da cuenta en última instancia de apropiaciones paródicas y metavisuales que ponen en escena mecanismos de construcción de la figura de autor.

Capítulo 3

La irrupción de Fogwill en el campo literario y cultural de la transición democrática: la provocación y la polémica como marcas de la figura de autor y la recepción controvertida del campo

“La militancia para el narrador consiste en resistir sus presiones y seducciones, combatiéndolas con el arma que más eficaz se ha revelado en este frente: la buena escritura.”

Fogwill en la encuesta de la revista *Vigencia*, abril 1980 (Fogwill 2008:279).

Introducción

En la década de los ochenta Fogwill construye las principales características de su figura de autor a través del ejercicio de diferentes actividades que se superponen: la del editor, la del escritor y la del periodista. En 1980, Fogwill ganó el concurso de cuentos “En las ciencias y en las artes” organizado por Coca-Cola. El mismo estipulaba una serie de condiciones con las que Fogwill no estaba de acuerdo, particularmente en lo referido a la explotación de los derechos de autor. Decidió cobrar el dinero y fundar un sello editorial independiente, Tierra Baldía, donde publica su libro *Mis muertos punk*, que incluye los cuatro cuentos que presentó en el concurso: “Memoria de paso”, “Méritos”, “Efectos personales” y “Muchacha punk”.

El título del libro resulta provocador por diferentes razones. La palabra “muerto” hace referencia a todo lo que la dictadura militar destruyó, no sólo personas físicas, sino también la ideología de izquierda y la militancia revolucionaria. La palabra “punk” reenvía al cuento “Muchacha punk”, que ganó el concurso. Tanto en el cuento como en el título de libro la palabra produce extrañeza ya que proviene no sólo de un fenómeno cultural underground inglés, sino que además coincide con el fin del movimiento a inicios de los ochenta para convertirse en un producto comercial desprovisto de la

ideología contestataria y anarquista que lo caracterizaba¹⁰. El cuento “Muchacha punk” da cuenta de esta instancia en la medida que el personaje principal narra el encuentro con una joven inglesa que parece marginal y se viste como punk pero que en realidad pertenece a la burguesía. Con la elección de este título, Fogwill señala que dos procesos históricos y culturales que en principio no parecen tener relación entre sí, la dictadura y el movimiento punk, en realidad sí la tienen ya que ambos dan cuenta de la derrota de la izquierda. El movimiento punk, que al inicio se presentó como una alternativa al esnobismo burgués, cobró sentido cuando se comenzaron a sentir los efectos negativos de la política económica neoliberal de Margaret Thatcher en las clases medias y trabajadoras. Por último, la mención a un movimiento musical contestatario en el título reenvía al clima de época. El rock nacional, particularmente los recitales, se afirman como una práctica social de resistencia y oposición al régimen dictatorial. El punk nacional escenifica la crudeza, la rebeldía directa y transgresora de esta posición. *Violadores*, la primera banda punk argentina que debuta en 1980, da cuenta de su desprecio y oposición al régimen como lo demuestra, por ejemplo, su famoso tema “Represión” (1983). La canción no sólo denuncia claramente las prácticas del gobierno militar, asociada a la represión, sino que además muestra la posición provocadora de confrontación de la banda frente al mismo (Alabarces:1993).

La tapa del libro tiene una ilustración que muestra la palabra “Punk” chorreando sobre una tapita de Coca-Cola (Ver anexo A. Foto 6). La contratapa del libro, por su parte, cuenta lo ocurrido con el premio, haciendo público aspectos legales del trabajo del escritor, que en general son confidenciales. Allí, considera el premio como un castigo (“¿Premio o castigo?” Fogwill:1980) porque introduce una dimensión de fracaso relacionada con los límites que le impone el sistema literario: “el que escribía ya había aprendido a perder, especialmente cuando gana” (1980). Así, el libro marca el tono provocador con el que Fogwill entra al campo literario, ya que el su libro se presenta como un desafío a la autoridad y al modo de funcionamiento del mercado editorial. Además reivindica su autonomía en la toma de decisiones sobre los derechos legales, la promoción y la difusión de su obra. El libro cristaliza la relación tensa que Fogwill

¹⁰ El punk se gestó a mediados de los setenta en los Estados Unidos y se consolidó en Inglaterra a fines de la década (McNeil:1997). Si el punk estadounidense jugó un rol determinante en diseñar el sonido de la música, el punk inglés lo definió como cultura, asociada principalmente a la rebeldía, la provocación y el anarquismo. Fogwill probablemente conoció el movimiento punk cuando viajaba a Londres una vez por semana como consultor de British American Tobacco a fines de los setenta e inicios de los ochenta.

mantiene con la industria editorial a lo largo de los años, una relación marcada por la dependencia económica-legal; y al mismo tiempo, por una voluntad de independencia y libertad sobre toda clase de determinantes externos.

La figura del editor independiente se produce en paralelo a la del escritor y poeta y presenta la dimensión del contestatario, que no sólo desafía el orden impuesto en el área legal, sino que además cuestiona los valores estéticos que imperan en el campo literario del período. Su editorial se especializa en poesía argentina contemporánea, publicando los primeros libros de Néstor Perlongher (1949-1992), Oscar Steimberg (1936-), Jorge Santiago Pedernik, fundador de la revista de poesía *Xul*, (1952-2011), Leónidas Lamborghini (1927-2009) y Osvaldo Lamborghini (1940-1995)¹¹. En el caso de Perlongher, publica su primer libro *Austria- Hungría* (1980). De Pedernik, publica su segundo libro *El cuerpo del horror* (1980). De Oscar Steimberg publica *Majestad, etc.* (1980), de Leónidas Lamborghini el poemario *Episodios* (1980) y de Osvaldo Lamborghini *Poemas* (1980), tercer libro publicado en vida luego de *El Fiord* (1969) y *Sebregondi retrocede* (1973). Luego, publica el cuarto número de la revista *LENGUAjes*, editada por Eliseo Verón, Oscar Steimberg y Oscar Traversa¹² y publica dos de sus libros de poesía, *El efecto de realidad* (1980) y *Horas de citar* (1980). Además, Fogwill publica los siguientes libros de cuentos durante el primer lustro de la década: *Música japonesa* (1982), *Ejércitos Imaginarios* (1983) y *Pájaros de la cabeza* (1985) y la novela *Los pichiciegos* (1983) sobre la guerra de Malvinas. Las actividades de Fogwill editor constituyen un acto de intervención cultural en el campo literario de los ochenta e

¹¹ En el 2001, el N° 37 de la revista digital *El Interpretador* presentó un dossier sobre los hermanos David e Ismael Viñas y sobre los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamborghini. Malena Rey y Paula Peyseré publican una transcripción de una conversación inédita mantenida con Fogwill en el 2005, donde habla de Osvaldo Lamborghini, titulada “Fogwill habla sobre Osvaldo Lamborghini”. Luego, Malena Rey y Cecilia Eraso analizan dos cartas que Osvaldo Lamborghini le envía a Fogwill de julio y agosto de 1980 a raíz de la publicación de su libro de poemas en el texto “El lenguaje no se confiesa con nadie: un acercamiento a las cartas de Osvaldo Lamborghini”. Por último, le hacen una entrevista a Ricardo Strafacce, especialista de la obra de Osvaldo Lamborghini, titulada “Le temo a mi tema”. El libro de Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* (2008), ya había analizado las dos cartas que Osvaldo Lamborghini le había enviado a Fogwill en el capítulo 51 (593-599) y el capítulo 53 (610-611) del libro. Por último, el N° 83 de *Diario de poesía* publica esas dos cartas en su integridad permitiendo comprender mejor los análisis de los textos recién citados, ya que los mismos reproducían solamente fragmentos de las cartas.

¹² Revista/libro de lingüística y semiología que conoce tres números entre abril de 1974 y abril de 1976 editado por Nueva Visión. El cuarto número, de mayo de 1980, publicado por Fogwill, la presenta como una revista de semiótica. Para profundizar sobre la revista, véase el número especial dedicado a la misma en el número 8/9 de la revista *Foul-Táctico* de abril del 2004. Disponible en: <http://www.foultactico.com.ar/pdf/foul%20tactico%20numero%208-9.pdf> (Último acceso 08.04.2014)

implican una de las modalidades del fenómeno de recepción. La edición pone en juego una serie de operaciones sociales determinadas, como la creación de un catálogo y una colección. Estas instancias clasifican la obra y la inscriben en una determinada tradición intelectual y disciplinaria, en este caso la poesía, dando cuenta de una problemática específica del campo. Como periodista colabora en revistas y periódicos durante el fin de la dictadura e inicios de la democracia. Utiliza el espacio principalmente para cuestionar la política cultural del gobierno democrático y criticar el funcionamiento del campo literario y sus mecanismos de consagración institucional. Sus artículos son recibidos en el campo cultural como polémicos y provocadores, dos marcas de la figura de autor que se gestan en este período y con esta actividad en particular ya que se opuso a los proyectos gubernamentales que otros intelectuales de la izquierda consideraban progresistas, como la legalización del aborto y la ley de divorcio, entre otros.

Este capítulo, que analiza la construcción de la figura de autor en su obra literaria, su actividad como periodista, y la recepción de dicha figura en la prensa cultural del período, se divide en tres secciones. La primera sección se dedica al análisis de la figura de autor en *Los pichiciegos*. La segunda sección analiza los artículos periodísticos contra la política cultural del gobierno democrático, las reseñas literarias donde critica la obra de Ricardo Piglia y Jorge Asís; y por último, las entrevistas que realizó a Leónidas Lamborghini, Leonardo Favio y a Eliseo Verón. La tercera sección analiza la recepción de su figura en tres entrevistas. La primera fue realizada por Sergio Bizzio (1985) y no sólo es la primera entrevista a Fogwill, sino que además es la primera en celebrar la provocación del autor. La segunda entrevista fue realizada por Jorge Warley (1990), que desprecia esta actitud y además permite reconstruir el alejamiento de Fogwill de la prensa durante el segundo lustro de la década. La última fue realizada por Enrique Symns (1990) y establece un balance de dicha figura en el campo cultural del período.

3.1) Figuras del autor en *Los pichiciegos*: visiones de una batalla subterránea (1983)

P.Z: -¿Cuál es la obra que lo define? ¿Los cuentos, *Los pichiciegos*, *Vivir afuera*?

F:-Ningún libro me define.

P.Z:-Yo creía que *Pichiciegos* era su libro más famoso.

F:-Pero vos no preguntaste por el libro más famoso.

Entrevista de Patricio Zunini a Fogwill (2010)

Escena de escritura

Los pichiciegos es la novela más conocida y analizada del autor. Es la primera en ficcionalizar la guerra de Malvinas¹³. Así, inaugura el ciclo narrativo sobre el tema y el tono cínico paródico con el que lo aborda, que las ficciones posteriores sobre la guerra van a respetar.

La novela cuenta la historia de un grupo de soldados argentinos desertores de la guerra de Malvinas durante el conflicto en las islas, que se llaman a sí mismos “pichiciegos” o “pichis”. Para sobrevivir, cavan un refugio subterráneo, al que denominan “pichicera” y

¹³ Fogwill publica un adelanto de la novela (los capítulos 5 y 8 de la segunda parte) en el número 23 de noviembre de 1983 de la revista *El porteño*. La primera edición de Ediciones de la Flor se imprime en diciembre de 1983. Luego conoce las siguientes reediciones en el país: por la editorial Sudamericana (1994,1996,1999), por la editorial Interzona (2006, 2008, 2009) y por El ateneo (2010). En el mercado hispanoamericano fue editada en México por la editorial Octaedro (2003) y en España por la editorial Periférica (2010). Además, fue la única en conocer traducciones en varios idiomas en vida del autor. Fue traducida al portugués (Casa da palavra: 2007), al inglés (Serpent's Tail:2007), al alemán (Rowohlt:2010), entre otras.

Las obras de ficción que tratan sobre la guerra de Malvinas en los ochenta son las siguientes. En 1983, Carlos Gardini escribe el cuento de ciencia ficción *Primera línea*, publicado en un libro con el mismo título. En 1986, Osvaldo Soriano publica la novela *A sus plantas rendido un león*. Las novelas de los noventa que tratan el tema son: *Posdata para las flores* (1991) y *En los ojos así* (1996) de Miguel Vitagliano, *El desertor* de Marcelo Eckhardt (1992), *Las islas* de Carlos Gamerro (1998) y *Kelper* de Raúl Vieytes (1999). Los tres cuentos de la década que tematizan la guerra son “Soberanía Nacional” en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán (1991), “Memorándum Almazán” en *Nadar de Noche* (1991) de Juan Forn e “Impresiones de un natural nacionalista” en *El ser querido* (1992) de Daniel Guebel. En la primera década del siglo XXI, se publican más ficciones que en la década anterior: *Guerra Conyugal* de Edgardo Russo (2002), *Una puta mierda* de Patricio Pron (2007), *Segunda Vida* de Guillermo Orsi (2011), *2022, La guerra del gallo* de Juan Guinot (2011), *Trasfondo* de Patricia Ratto (2012) y *La balsa de Malvina* (2012) de Fabiana Daversa. En el 2012, la editorial Alfaguara publica una recopilación de cuentos titulada *Las otras islas*.

durante la mayor parte de la novela intercambian información con militares ingleses y argentinos a cambio de comida y otros productos de primera necesidad. Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, se presentan algunos aspectos biográficos determinantes y el contexto socio-político del periodo, que se cristaliza en una famosa escena de escritura que Fogwill evoca recurrentemente. Por último, se mencionan las principales críticas literarias que la novela recibió entre su publicación y la muerte del autor en el 2010.

Fogwill estuvo preso seis meses, entre 1979 y 1980, bajo el cargo de defraudación. Este hecho precipitó su caída en el ámbito laboral. Fogwill cuenta en varias entrevistas las circunstancias que lo llevaron a la cárcel. El primer texto autobiográfico que ficcionaliza lo ocurrido es “El interno que escribe”, publicado en la revista *Vigencia* en junio de 1981 (Fogwill 2008:9-12). Luego, menciona el hecho en al menos tres entrevistas del período 2000-2010. En el 2006, le explica a Alejandro Cavalli:

“La Secretaría de información pública presionó a los medios y a la Asociación de Agencias para que prohibiesen mis campañas con el argumento que iban contra la familia y que yo manejaba millones de dólares de publicidad para influir sobre informativos y pasar noticias favorables a la subversión. De inmediato cerraron mis cuentas bancarias y me procesaron por subversión económica igual que las financieras no adictas. Después me juzgaron por apenas “defraudación”, por no haber pagado mis deudas”(2006).

En el 2007, le dice a Agustín Valle:

“Yo viví años con miedo, loco. Está bien que era un miedo anestesiado, pero era miedo al fin. Yo había sido trotskista, y una vez los milicos tuvieron secuestrado durante meses a un tipo que vivía un piso debajo mío, pensando que era yo. En los últimos años de mi carrera empresaria yo vivía con miedo, me manguaban de todos lados, me buscó la cana durante un mes. Cuando caí preso se me pasaron todos los miedos. En la cárcel fui el tipo más libre del mundo” (2007).

Por último, en su entrevista del 2010, Patricio Zunini explica que a Fogwill “primero lo tuvieron secuestrado en un “buzón” (el baño de hombres de una escuela de Villa Luro), luego lo metieron preso y pasó seis meses en la cárcel. Cerraron sus cuentas y tuvo que venderlo todo para afrontar sus compromisos”. Fogwill le aclara que la persecución no era política: “lo perseguían porque se negaba a pagar las coimas que le pedían desde la

Secretaría de Información Pública”(2010). Zunini le pregunta por qué no se fue del país. Fogwill responde:

“Yo sentía que estaba afuera. En Brasil había una pequeña réplica de mi agencia de investigación de mercado y viajaba una vez por semana, o por lo menos dos miércoles por mes, y me quedaba un día y medio. Cada dos o tres meses saltaba a Londres porque mi cliente principal estaba ahí. Pero yo era un cocainómano grave. Mi abogado me dijo que vendiera todo y pirara. Podría haberme ido a Brasil, podría haberme ido a España. No le di pelota porque yo era cocainómano, tomaba un gramo y me sentía inmortal” (2010).

La adicción a la cocaína es un elemento mítico que configura las condiciones en la que fue escrita la novela. La misma es evocada solamente en algunas reseñas electrónicas e introducciones de entrevistas del período 2000-2010. Otro elemento que se menciona en las entrevistas y reseñas de los noventa en adelante es la velocidad con que la escribió y el hecho de que la haya terminado antes de que termine la guerra. En su texto autobiográfico “Retrato”, Fogwill dice que escribió la novela en tres días y no tuvo necesidad de corregirla (Fogwill 2008:32). Esta versión no hace referencia al consumo de cocaína para la escritura pero menciona que fue adicto durante diecisiete años y que la adicción afectó su manera de relacionarse con el mundo, la percepción que tenía del mismo y de sí mismo (2008:30)¹⁴. Fogwill niega que la cocaína lo haya ayudado a escribir más rápido y mejor, en al menos dos entrevistas, con Juan Ignacio Boido en 1998 y con María Luján Picabea en el 2007. En su entrevista, Boido escribe:

“Fogwill dice que, aunque en sus libros haya un coqueteo con la cocaína, nunca le sirvió para escribir. (...) De lo que no puede convencer a muchos, a pesar de sus intentos, es de lo que tardó en escribir su novela *Los pichiciegos*: según las fechas que puso al final del texto, Fogwill tardó tres días en empezar y terminar la novela. “A 280 caracteres por minuto, en una hora escupo 16.800 caracteres. *Los pichiciegos* tiene 170 mil. Después dicen que la escribí en tres días. No: fueron doce horas. Los otros dos días fueron para retipear y corregir” (Boido 1998:7).

¹⁴ A Patricio Zunini le dice: “Un día probé la cocaína y me hizo muy bien. Creía que pegaba con mi personalidad. La magia de la cocaína es hacerte creer que vos sos el dueño de la irrupción de adrenalina, pero no es así. La cocaína te da la conciencia de que estás haciendo cagadas pero que vos la podés arreglar. Te da esa omnipotencia. Yo diría que es útil probar los alucinógenos como ayahuasca u hongos bajo control. Vale la pena porque te muestran ciertas facultades asociativas que tenés y que luego podés recuperar por tu propia cuenta sin la droga. En cambio las facultades que te da la cocaína son todas de la cocaína: no podés recuperarlas sin cocaína. Además no sirven porque vienen tan asociadas a la omnipotencia y a lo que sería la mala fe, la mentira y la traición, que no podés evocarlas en una situación normal moral” (2010).

Fogwill alardea de su capacidad visionaria que se plasma en la velocidad de escritura, más que en la influencia de la cocaína como factor determinante para lograr terminarla rápido. En el plano laboral, a la salida de la cárcel, Fogwill trabaja primero en la Universidad de Belgrano y luego como director creativo en la agencia de publicidad D'annunzio, controlada por un familiar del entonces Presidente de facto Roberto Viola (Zunini: 2010)¹⁵. Esta coyuntura laboral resulta coercitiva ya que produce un fuerte cuestionamiento al propio sistema de valores. Cuando era adolescente, Fogwill militaba en la Federación Obrera Regional Argentina, organización anarquista y anti peronista (Fogwill 2008: 15 y 25-26). Hay algunos textos que da cuenta de su coqueteo tenso con las posiciones políticas de izquierda y derecha, como los ya mencionados textos autobiográficos "Retrato" y "El interno que escribe". Además, Fogwill escribió tres semblanzas sobre amigos militantes de la carrera de sociología desaparecidos y/o exiliados que fueron publicados acompañando la entrevista de *El ojo mocho* de 1997, que se analiza en el próximo capítulo. Ellos son Daniel Hopen, Gerardo Andújar y Hugo Calello. También le dedica una semblanza a Torcuato di Tella. Esta combinación de elementos contribuyen a formar una figura de autor cínica ya que se presenta como un traidor o desertor con respecto a la tradición de la izquierda en la que fue formado¹⁶.

En el plano de la política nacional, el gobierno de facto se constituyó ante todo como una fuerza de ocupación que derroca en 1976 al gobierno peronista elegido democráticamente en 1973. Su mandato se caracteriza en lo político por secuestrar, torturar y hacer desaparecer opositores del régimen. En lo económico, nacionaliza la deuda privada de las empresas que apoyan al gobierno y la hacen pública. En 1982, el régimen se encontraba en decadencia y su deslegitimación era creciente. En dicho

¹⁵ Roberto Viola fue Presidente entre el 29 de marzo de 1981 y el 11 de diciembre del mismo año. Fogwill menciona en varias entrevistas su trabajo en esta agencia de publicidad. A Martín Kohan le dice: "Yo había salido de la cana, y me tomaron como director creativo de la agencia de publicidad que era de la familia del presidente (Roberto) Viola, que ostentaba todas las cuentas publicitarias de las empresas intervenidas por el gobierno. El presidente de la agencia era un amigo de Viola, y el vicepresidente era además el vicepresidente del Banco Central en ese momento, el brigadier Cabrera. Entonces, la agencia era también un lugar donde se reunían los generales a charlar boludeces, a tomar whisky, y a hablar sobre cómo iban a ganar la guerra" (Kohan:2006).

¹⁶A Patricio Zunini le dice: "Yo laburé muchos años para Dupont, que se instaló en Argentina aparentemente como fábrica de nylon pero en realidad lo que instalaron en Ezpeleta era una fábrica de explosivos. Laburé para la Esso, que no fabricaba explosivo pero hizo caer 80 gobiernos en el mundo. Laburé para Nobleza, que debe ser responsable de por lo menos el 20% de las 45 mil muertes de cáncer de pulmón por año: matan a 9 mil personas. Después de eso, puedo laburar para cualquiera. Laburo para el que me paga" (2010).

contexto, la guerra de Malvinas fue pensada como una salida sin evaluar correctamente los efectos que dicha operación tendría en el plano de la política exterior y las relaciones internacionales. Como la guerra se produjo en el marco del régimen dictatorial, resulta inseparable del mismo y presenta un alto grado de controversia, que la novela de Fogwill explota¹⁷. La guerra se desarrolló entre el 2 de abril, día del desembarco argentino en las islas y el 14 de junio de 1982, fecha de cese de las hostilidades entre ambos países. La derrota argentina precipitó la caída del régimen de facto que fue reemplazado por el gobierno radical de Raúl Alfonsín, elegido democráticamente en diciembre de 1983¹⁸. En 1985 los altos mandos de los operativos de las Fuerzas Armadas fueron juzgados pero sólo el General Galtieri, el almirante Jorge Anaya y el brigadier Basilio Lami Dozo fueron condenados a doce años de reclusión, destitución y baja. En octubre de 1989, fueron indultados por el presidente Carlos Menem y pudieron mantener su grado militar. Las Fuerzas Armadas nunca asumieron la responsabilidad ante la derrota (Balza 2007:46).

Todos estos elementos permiten leer esta guerra como una farsa ya que fue pensada como una “representación” de la guerra y no como una acción bélica en sí misma, como lo demuestra el planeamiento estratégico político-militar argentino que no sólo no intentó negociar con los ingleses (al no acatar la Resolución 502 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas del 3 de abril de 1982 y retirar a las Fuerzas Armadas de las islas), sino que además no se organizó, basándose en cómo el Reino Unido respondería a la ocupación argentina (Balza 2007:45-46). La Junta Militar se manejó con dos suposiciones que determinaron sus decisiones posteriores, destinadas a hacer fracasar el operativo, ya que las mismas no se cumplieron: 1) que Gran Bretaña sólo reaccionaría por vía diplomática y si recurría al poder militar sólo lo haría en

¹⁷ Las causas que llevaron a declarar la guerra a Inglaterra son diversas. Para Miguel Talento una de las razones es el alto grado de autonomía de las Fuerzas Armadas respecto a la sociedad civil, que paradójicamente las aísla y debilita (2007), la necesidad de recuperar apoyos sociales perdidos por la degradación del régimen y reestablecer la imagen pública negativa que la sociedad argentina tiene de la Junta (Sidicaro:2007), el fracaso de la política económica implementada por el régimen (Bustos:2007) y las crecientes denuncias internacionales por la violación sistemática de los Derechos Humanos a nivel nacional (D’Alotto:2007).

¹⁸ Fogwill escribe tres artículos periodísticos sobre la guerra de Malvinas en la primera década del siglo XXI, donde aborda los temas recién mencionados. El primer artículo titulado “La memoria de abril” aparece en el diario cordobés *La voz del interior* el 1 de abril del 2006. El segundo artículo titulado “Papeles de una guerra sucia” fue publicado el 1 de abril del 2007 en el mismo periódico en homenaje a los veinticinco años del conflicto bélico. Por último, el diario *Perfil* publica un artículo titulado “Otras guerras sucias” el 3 de abril del 2010 a los treinta años de la guerra.

forma disuasiva, 2) que los Estados Unidos apoyarían a Argentina o serían neutrales (2007:47). Federico Lorenz, uno de los historiadores especialistas en el tema, se esforzó en comprender la complejidad histórica del fenómeno sin reducirlo a un epifenómeno político de la última dictadura militar, particularmente recuperando el relato de los excombatientes (Lorenz: 2006, 2008 y 2009). Si por un lado, la cúpula militar había decidido convertirlo en puros y virtuosos en caso de que ganaran la guerra, también habían decidido convertirlos en inexpertos y víctimas de la derrota, imagen principal que circula sobre el evento. Lorenz muestra que los soldados no se sentían meras víctimas y que para ellos la experiencia de la guerra tenía un sentido (2006:97). En los noventa el presidente Menem suspendió el servicio militar obligatorio pero reconoció ciertos derechos de los excombatientes que le devolvió el lugar simbólico y prestigioso que habían perdido luego de la derrota de la guerra. Así, da cuenta de la disputa por la visibilidad de los excombatientes y veteranos que logran finalmente ingresar al “Panteón” de los héroes de la nación en los noventa (223).

La guerra se introduce en la vida privada de los argentinos. Fogwill lo presenta en estos términos cuando cuenta la famosa escena de gestación de la novela en su texto autobiográfico “Retrato”:

“Estábamos en guerra con la mayor potencia de la Comunidad Europea, eran las seis de la tarde, volvía de una reunión con dos oficiales del estado mayor, que eran mis patrones en una agencia de publicidad y mi madre me esperaba orgullosa para anunciarme:
-¡Hundimos un barco...!
Entonces volví a mi estudio, escribí la frase “mamá hoy hundió un barco” y doce horas después había completado la mitad del relato: cien mil caracteres” (Fogwill 2008:32).

Esta escena de escritura, cristalizada en la frase “mamá hoy hundió un barco”, configura una situación de “doble constreñimiento” (Bateson:1972) que abarca las siguientes instancias: la crisis política nacional, el complejo sistema de fidelidades que la guerra introduce en la sociedad argentina y las contradicciones del propio autor frente a la circunstancia personal en la que se encuentra. Así, la historia de los pichis da cuenta de la trampa del “Gran Relato Nacional de la Junta Militar”, que se funda en la idea de la identidad nacional como elemento unificador contra un enemigo común (Kohan, Imperatore, Blanco:1993).

Recepción crítica de la novela

Los análisis de la novela plantean la ausencia y el cuestionamiento del elemento épico como condición determinante para narrar la guerra. La primera edición de 1983 no provocó críticas literarias interesantes. Las reseñas más importantes recién se producen con la segunda edición de 1994 y son las de Beatriz Sarlo en su artículo “No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia” (1994), el texto de Aníbal Jarkowski, titulado “*Los pichiciegos: una novela verdadera*”(1994), y por último “Cavernícolas. *Los Pichy-ciegos* de Rodolfo Enrique Fogwill” de Horacio González (1994). Sarlo plantea que la guerra ha destruido toda idea de Nación que los pichis tienen ya que las operaciones del ejército deterioraron todos los lazos de nacionalidad. Lo único que los pichis conservan de la Nación es la lengua y la supervivencia como misión social. Para la autora, “la novela no quiere demostrar nada y sus personajes no están en condiciones ideológicas ni discursivas para reflexionar” (1994:13). Por último, señala que viven en un tiempo de “puro presente que no les permite configurar el pasado ni comprender el presente ni proyectarse hacia el futuro” (13). Por su parte, Aníbal Jarkowski considera que la novela coincide casi exactamente con la temporalidad de la guerra y juega con una representación realista. Aún así, si bien Fogwill introduce marcas realistas, hay muchos indicios de representación que producen más bien lo contrario: una ilusión de realismo (1994).

Horacio González considera que el tema principal de la novela es la nación y el lenguaje de los argentinos. Así, la guerra y el uso que hacen los pichis de la lengua produce “una naturalización del horror” (1994:71) porque Fogwill muestra el aspecto pavoroso de las tragedias sociales cuando están contadas fuera de la jerga del militante, el historiador y el novelista. El segundo argumento que desarrolla es que la cueva de los pichis es una alegoría de la caverna filosófica platónica, que transmuta la condición bélica en condición de conocimiento. Para González, los pichis se encuentran en un estado iniciático de conocimiento que sólo es posible estando alejados de la guerra. La novela revela la paradoja de la guerra: se va a la misma con una sobrecarga de enjuiciamientos y durante la misma se pierde toda capacidad de juzgar. Así, la caverna de los pichis es “una alegoría de la piedad” (72) y los pichis encarnan los valores de la

pura guerra, que pone en suspensión todos los otros valores posibles. Por último, Julio Schvartzman realiza una reseña para la tercera edición de la novela en 1996, titulada “Un lugar en el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill”, donde analiza la supervivencia de los pichis en una línea de picaresca de guerra, que induce a los personajes a adaptarse a las circunstancias que viven y sobre todo a adoptar el mismo tipo de comportamiento que sus superiores militares (1996).

Las reseñas más importantes de la quinta edición de la novela en el 2006 son “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” (2006) nuevamente de Beatriz Sarlo y “A salvo de Malvinas” (2006) de Martín Kohan. Sarlo dice que la narrativa de los ochenta es “interpretativa” por su obsesión por el pasado nacional reciente, mientras que la literatura que se escribe en la primera década del siglo XXI es de carácter “etnográfico” porque se interesa en el presente “no como enigma a resolver, sino como escenario a representar”(2006:2). Para Sarlo, Fogwill y Aira, dos escritores de los ochenta, conocen la lengua del presente. Además, cada uno la escribe a partir de un saber preciso y ambos se oponen a que la dimensión interpretativa defina sus ficciones. Para Sarlo, *Los pichiciegos* es una “etnografía hipotética” y la define de la siguiente manera: “es hiperrealista, y al mismo tiempo hipotética ya que no podría ofrecer una referencia exterior a su trama”(2). Por último, considera que la supervivencia condiciona todas las acciones de los personajes y el mercado de transacciones ocupa el lugar de la patria¹⁹. Martín Kohan también analiza este último aspecto en profundidad. Primero, considera que la novela, anti-nacionalista pero no antibélica, se rige por un principio de completa desarticulación de la identidad nacional. La guerra está contada sin un sistema de

¹⁹ Elsa Drucaroff en su libro *Los prisioneros de la torre* (2011) cuestiona las interpretaciones de Sarlo sobre la novela. Esta crítica se produce en un marco más amplio de cuestionamiento de la figura intelectual de Sarlo. Drucaroff considera que Sarlo se ubica en “la posición de guardiana de las puertas del valor literario” (231). Además le reprocha no hacerse cargo de haber esperado nueve años para hacer su primera crítica a *Los pichiciegos* y ubicarse como una de las primeras lectoras de la obra de Fogwill en el artículo consagratorio que hace de la novela en el 2006. Para Drucaroff, son marcas de la indiferencia de la academia a la obra del autor (231-233). Además, explica que Fogwill fue ganando espacio en el campo literario con lentitud y persistencia durante los noventa. Los primeros en seguirlo fueron otros escritores, críticos literarios jóvenes y estudiantes de la carrera de Letras (232). Son los críticos literarios más jóvenes los que incorporan al autor en los programas de estudio. Luego, muestra los errores de la interpretación de Sarlo del 2006 al considerar la división historia/ etnografía para analizar la literatura. Para Drucaroff, esa disyunción parte de un “error teórico fuerte” (234) que es considerar que existe “un real grado cero de la escritura”. Así lo que Sarlo considera “etnográfico” implica una interpretación que forma parte de un programa de escritura (234). Por último, Drucaroff analiza diferentes aspectos de la novela de Fogwill a lo largo de su libro, como la dimensión fantástica paródica de la novela (298-301), el filicidio de los soldados al ser presentados como víctimas sacrificadas por el poder político (332-334) y la falsa memoria de la transmisión de la militancia a las generaciones futuras (379-384).

valores trascendentes (como la épica, el heroísmo, el sacrificio o el valor) y deviene así un juego de astucias y una red comercial de intercambio para sobrevivir. Su análisis subraya el aspecto comercial de la microsociedad de los pichis, reglamentada por el tráfico de mercancías y el consumo de las mismas²⁰.

Fogwill cuenta que conoció la palabra “pichiciego” en la cárcel gracias a dos jóvenes catamarqueños, que cada noche se contaban historias. Una noche evocaron las ganas que tenían de comerse un “pichiciego” (Calcagno Quijano 2006:12). Así, el título de la novela hace referencia a un tipo particular de armadillo en peligro de extinción (*Calyptophractus retusus*), que se caracteriza por llevar una armadura externa de placas óseas de color amarillo blancuzco y un pelaje largo y suave del mismo tono. Excava profundas madrigueras subterráneas, donde suele pasar la mayor parte del tiempo. El subtítulo, “Visiones de una batalla subterránea”, no sólo introduce la mirada oblicua que los pichis tienen sobre la guerra, sino que además habla de la propia batalla que tienen que librar para sobrevivir en las islas.

La primera edición se titula *Los pichy-ciegos*. El diseño de la tapa lleva el logo de la marca argentina de bebidas espirituosas *Tres Plumas*, en clara referencia al alcoholismo del General Leopoldo Galtieri (1926-2003), que llevó al país a la guerra. Así, la tapa misma cuestiona los supuestos valores patrióticos y heroicos que el régimen militar promueve en la medida que la referencia al alcohol es una paradoja de las contradicciones de la Junta Militar ya que ese tipo de bebidas alcohólicas se crearon en Inglaterra. En *Fogwill, una memoria coral*, Daniel Divisnky, primer editor de la novela, explica que la tapa fue realizada por Charly Boccardo y que el licor era lo que tomaban los soldados para entrar en calor en las trincheras (2014:94). En la contratapa del libro Fogwill escribe que la novela: “no fue escrita «contra la muerte» ni contra la idea de la muerte y la idea de la guerra, sino contra la realidad que impone un mismo estilo hipócrita de realizar la guerra” (1983). María Pía López refuerza esta idea al considerar,

²⁰ Por último, Julieta Vitullo en su tesis doctoral sobre la representación de la guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentino (2007) considera que Fogwill no sólo atenta contra todo relato bélico al refutar las premisas sobre las que se construye la identidad nacional, rechazando los fundamentos nacionalistas esencialistas e irracionales (2007:66), sino que además muestra la crisis de identidad nacional al presentar a soldados argentinos de diversas regiones del país que no comparten no sólo una educación común, ni un modo de hablar, sino que además tampoco conocen la historia nacional reciente ni pueden definir un enemigo común contra el que combatir.

en su artículo sobre la guerra de Malvinas titulado “Soldados, testigos y escritores”, que la novela invita a pensar la naturaleza de lo humano en condiciones excepcionales “que revelan no lo otro de la norma sino su verdadero fundamento” (2010:153).

A partir de la segunda edición de 1994, la novela toma el nombre definitivo de *Los pichiciegos* y las tapas reproducen imágenes asociadas a la guerra, ya sea contra los ingleses, como la edición de 1994, que presenta una bandera británica semi quemada sobre un fondo rojo que evoca las explosiones, ya sea evocando la resistencia de los combatientes, como la edición del 2006 que presenta una foto de una estatua de un soldado cubierto de nieve. A continuación, se analiza la representación de la figura de autor en la novela.

La fractalidad del narrador y de los personajes principales

La novela se divide en dos secciones con ocho capítulos cada una. La primera parte de la novela se focaliza en desvelar diferentes aspectos de la vida comunitaria de los pichis, entre los que se encuentra la gestación del proyecto de escape y la construcción de la pichicera, la organización jerárquica interna del grupo, el modo de vida en la pichicera y la técnica de supervivencia, basada principalmente en el acopio de productos de primera necesidad y la distribución reglamentada de los mismos entre la veintena de pichis refugiados.

Durante la primera parte de la novela, casi no hay marcas de enunciación del narrador porque se mantiene deliberadamente oculto hasta el capítulo siete. Así, en esta primera parte el narrador resulta ser extradiegético y se ubica como testigo de la historia de Quiquito, el único sobreviviente de los pichis, protagonista y alter ego de Fogwill (Quique es uno de los sobrenombres de Enrique, el segundo nombre de Fogwill). Desde el inicio de la novela, hay marcas deícticas del pronombre personal “él” y verbos en tercera persona del singular para referirse a Quiquito sin que se explicita de quién se trata. Su nombre aparece por primera vez hacia el final del primer capítulo en un diálogo con un pichi llamado Luciani sobre la cantidad de cajas de cigarrillos que tienen almacenados y el cálculo de distribución entre el resto de los pichis (14-15). Sólo al final del diálogo, el lector comprende que “él” se refiere a Quiquito: “¡Che Quiquito! –La voz

de Pipo se estaba dirigiendo a él" (15).

La primera mención al narrador se produce en el capítulo siete. Tres pichis, Pugliese, García y Viterbo, cuentan que vieron los fantasmas o espíritus de dos monjas que caminaban rodeadas de corderos. Esta instancia tematiza la locura de los soldados que comienzan a tener visiones e introduce una dimensión fantástica/gótica paródica en la novela (Drucaroff 2011:298), ya que los soldados que se cruzan con los pichis piensan que se encuentran con fantasmas. Drucaroff dice que son fantasmas porque están muertos desde el inicio del relato o porque nunca existieron y son producto de un Quiquito psicótico, que cuenta un relato que no se puede verificar (299). Aún así, dentro del relato de Quiquito, si bien hay algunos pichis que creen y otros que no creen en la historia de las monjas, todos están muy impresionados y las denominan "las aparecidas" (2006:76).

La referencia a las religiosas es un claro homenaje a las monjas francesas Léonie Duquet (1916-1977) y Alice Domon (1937-1977), desaparecidas junto a tres de las fundadoras de la asociación Madres de Plaza de Mayo, Azucena Villaflor (1924-1977, Esther Ballestrino (1918-1977) y María Ponce (1924-1977), en diciembre de 1977 (Ginzberg:2005). Las cinco mujeres fueron secuestradas y torturadas en la Escuela de Mecánica de la Armada durante diez días y luego fueron arrojadas vivas al mar (vuelos de la muerte) el 17 o 18 de diciembre de 1977, muriendo al chocar con el mar. El secuestro generó un escándalo internacional por la violación de Derechos Humanos por parte del régimen militar ya que el mismo hizo creer a la opinión pública que la operación había sido realizada por la organización guerrillera Montoneros. Alice Domon fue obligada bajo tortura a escribir una carta a la superiora de su congregación, las Hermanas de las Misiones Extranjeras, diciendo que habían sido secuestradas por un grupo opositor al régimen militar. Luego fueron fotografiadas en bajo una bandera con la leyenda "Montoneros". La foto fue publicada como un comunicado de prensa de la agencia EFE en el diario *La Nación* el 15 de diciembre de 1977 bajo el título "Vivas y con buena salud". A fin de diciembre de 1977 los cadáveres aparecieron en los balnearios de Santa Teresita y Mar del Tuyú. Los cuerpos fueron enterrados como NN en el cementerio local. Sólo en agosto del 2005, luego de veintiocho años se determinó que uno de los restos pertenecía a Léonie Duquet. Además, identificaron los cuerpos de

las tres Madres de Plaza de Mayo (Santoro:2005, Ginzberg:2005). Los restos de Alice Domon todavía no fueron encontrados y permanece desaparecida.

Luego de este relato, aparece por primera vez el nivel de enunciación del narrador, en forma de diálogo: “-¿Y vos Quiquito, creés que yo creo esto que me estás contando?- le pregunté”. Quiquito responde: “-Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones- me dijo. Y yo seguí anotando” (77). Esta intervención del narrador resulta perturbadora porque reorganiza la jerarquía enunciativa de la novela y la función del narrador. Además, la novela convierte en personajes de ficción a monjas desaparecidas que ayudaban a otras mujeres a buscar a sus hijos desaparecidos. En este diálogo de la novela, la identidad del narrador es ambigua y obliga al lector a establecer hipótesis sobre la misma, tal como había sucedido con el pronombre “él” para identificar a Quiquito en el primer capítulo. Wolfgang Iser introduce el concepto de “espacios vacíos” para referirse a los espacios de indeterminación que enfrenta el lector cuando se está fijando el sentido del texto. La actividad del lector consiste, entonces, en llenar los espacios vacíos, dotándolos de sentido (1989). Este concepto ayuda a identificar ambos personajes, a partir de la información presente/faltante y a determinar el tipo de relación que mantienen.

La segunda parte de la novela aporta más índices para revelar la identidad del narrador. El primer índice aparece al inicio del capítulo dos. El capítulo comienza explicando la manera en que los pichis pasan el tiempo en la pichicera. Uno de los pichis, Manuel, cuenta películas que nadie conoce. La referencia es un homenaje a *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976). Otro pichi, llamado Acevedo, cuenta chistes judíos. A partir de la evocación de estos narradores orales de la pichicera, Quiquito le dice al narrador que es difícil acordarse de esos cuentos y películas. Quiere saber por qué sucede. El narrador le responde: “-No sé. Generalmente uno se olvida lo que le cuentan. Los cuentos, las películas, se olvidan fácil. ¡Como los sueños!-” (93). Quiquito le responde: “-Pero decime: ¿Vos creés lo que te cuento o no?-(93). El narrador le responde: “-Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora-(93). Quiquito le dice: “-A vos lo único que te calienta es anotar”(93). El narrador replica que sí, que lo único que le importa es “anotar y saber”(93). Este diálogo permite comprender que Quiquito es un informante y que el narrador registra lo que Quiquito le cuenta. En los diálogos

futuros, Quiquito le va a reprochar esta actitud de escucha y toma de apuntes al narrador. Este reproche da cuenta de que el que tiene el control de la situación es el narrador. Este último se ampara bajo su función de escriba para no opinar sobre la historia de Quiquito.

El final del capítulo cuarto permite finalmente comprender que el narrador es un desdoblamiento de Fogwill. El narrador dice: “A la mañana siguiente le mostré las primeras ciento doce páginas del libro mal tipiadas por Lidia y él las miró y preguntó si podía quedarse con una copia. Por entonces él estaba leyendo *Música Japonesa* y había dicho que le gustaba” (113). *Música Japonesa* se refiere al libro de cuentos que Fogwill había publicado en 1982. Aún así, la presentación de esta información es ambigua y no permite comprender enseguida que el narrador es un desdoblamiento de la figura de autor. La segunda mención a un libro de Fogwill, se produce en el capítulo siete, estableciendo un paralelismo de revelación de identidad con el capítulo siete de la primera parte, donde el narrador aparecía por primera vez. El narrador le regala a Quiquito una novela que hasta el día de hoy permanece inédita llamada *Nuestro modo de vida* (142)²¹. Este tipo de homonimia por sustitución sólo es efectiva si el lector conoce la obra de Fogwill. Si el lector no la conoce, puede pensar que son invenciones del relato y la decodificación fracasa. Aún así, el diálogo de este capítulo permite comprender que el narrador es un sociólogo o un escritor, que graba y transcribe las conversaciones con Quiquito²².

Una vez revelada la identidad del narrador, es posible comprender la estructura fractal de la novela. Los fractales son objetos geométricos recursivos que se caracterizan por presentar una estructura básica que se repite a diferentes escalas. Existen dos tipos de fractales, los lineales y los no lineales. La estructura fractal que Fogwill utiliza se relaciona con el primer tipo ya que se construye con un simple cambio en la variación

²¹ Años más tarde, en el prólogo a su nouvelle *Un guión para Artkino* (2008), Fogwill dice que promete una recompensa a quien encuentre *Nuestro modo de vida* porque le gustaría volver a publicarla. La novela apareció finalmente en Chile en el 2011 (García, Javier:2011) y será publicada en el abril del 2014.

²² En la novela *Vivir afuera* (1998), Quiquito es uno de los personajes principales, conocido como El pichi y es un sobreviviente de la guerra de Malvinas. Al final de la novela, antes de fugarse, va a despedirse de un sociólogo que escribe un libro sobre marginalidad al que visitaba de vez en cuando (Fogwill 2008:284). Así, la novela por un lado muestra que estos dos hombres, ambos bifurcaciones de la figura de autor se siguieron encontrando hasta mediados de la década de los noventa. Por otro, representa a *Los pichiciegos* en una *mise en abyme* o en un tipo de estructura fractal que permite la multiplicación de escenas similares hacia dentro de la ficción.

de escala. Esto implica que los objetos fractales lineales son exactamente idénticos en todas sus escalas hasta el infinito, como lo muestran, por ejemplo el conjunto de Georg Cantor (1833), la curva de Helge Von Koch (1904) y el triángulo de Waclaw Sierpinski (1915). Fogwill utiliza este tipo de recursividad para la representación de su figura de autor en muchas de sus novelas, como puede verificarse en los próximos capítulos. En este caso, primero, hay un autor llamado Fogwill que escribe la novela *Los pichiciegos*. Luego dentro de la misma, hay un narrador, que es un alter ego de la figura de autor, que también escribe una libro sobre la guerra de Malvinas. Por último, Quiquito, es el otro alter ego de la figura de autor y el personaje que participó en la guerra. Su relato se presenta encajado en el tercer nivel de representación.

La novela presenta así, no sólo una multiplicación de figuras de autor, sino también una duplicación de mundos ficcionales hacia el interior del texto, creando una combinación compleja. Por un lado, hay una correspondencia vertical entre los diferentes niveles de autoría sobre el texto –Fogwill, el narrador y Quiquito–, que permiten multiplicar la ficción casi al infinito, ya que Quiquito en su relato también cuenta las historias de los otros pichis. Por otro lado, en el plano horizontal de la ficción, el narrador usurpa el control del texto y el protagonismo a Quiquito. El primer rol del narrador es el de testigo impersonal, que transcribe la vida de los pichis, tal como Quiquito se la cuenta y aparece principalmente en la primera parte de la novela. El segundo rol es el del narrador protagonista, que toma control en la segunda parte de la novela y que tiene la “función ideológica” (Genette 1972:261-263) de organizar los hechos narrados por Quiquito como más le conviene. Uno de los efectos de lectura de esta disposición argumental es considerar el relato de Quiquito como el principal, cuando en realidad se trata de una *mise en abyme*.

Aún así, la relación entre estos niveles de recursividad no es reductible a una simple relación de inserción narrativa repetitiva y automática. Por el contrario, hay una relación de superposición, anticipación y bifurcación entre la ficción y la realidad. El primer ejemplo se relaciona con la experiencia de lectura. En el cuarto capítulo de la segunda parte, el narrador dice que le dio a Quiquito la primera transcripción de las primeras 112 páginas que su secretaria hizo. Esto lo dice en la página 113, haciendo casi coincidir el texto del narrador y del autor Fogwill. Esta idea se refuerza porque lo

único que no habría quedado transcripto es el diálogo entre el narrador y Quiquito en la página 113. El recurso vuelve a introducirse en el sexto capítulo de la segunda parte. En la página 134, el narrador dice que le mostró las primeras 133 páginas a su amigo Thony. Quiquito le había contado al narrador su encuentro/batalla privada con un avión inglés Harrier, identificado con el número 666. Además, había realizado un dibujo del mismo que el narrador muestra a un conocedor del tema que le confirma que “el dibujo se ajustaba perfectamente a las características de un nuevo prototipo de Sea Harrier que todavía no había sido usado en acciones de guerra”(134). En este último ejemplo, la ficción se presenta como una bifurcación de la realidad.

Otro ejemplo sobre la relación de superposición, simultaneidad y bifurcación de la novela es el juego con la fechas de escritura de la novela y con el fin real de la guerra. Al final de la novela, aparece la fecha “entre el 11 y 17 de junio de 1982” para indicar que la novela fue escrita antes de que se terminara la guerra²³. La acción en la novela se desarrolla entre finales de mayo y principios de junio cuando los ingleses hacen prisioneros a los soldados argentinos y los trasladan al continente. La guerra de Malvinas comenzó el 2 de abril con el desembarco argentino a las islas y finalizó el 14 de junio de 1982. Hay otra fecha que aparece en el capítulo seis de la primera parte que muestra la reacción que produjo la derrota argentina entre los pichis. García, uno de los pichis, trae de una de sus visitas a los ingleses, unas fotografías que muestran a los oficiales argentinos tomando el té con los ingleses y un diario en inglés, que nadie puede leer, fechado el sábado 29 de mayo de 1982, fecha que coincide con la rendición incondicional del ejército argentino luego de la primera batalla entre ambos países, conocida como la Batalla de Pradera del Ganso entre el 27 y 29 de mayo. Las fotos llevan inscripciones en el dorso con los nombres de los argentinos y del lugar donde se habían rendido. Los ingleses les pidieron a los pichis que las repartieran entre los soldados para acelerar la rendición argentina. En lugar de distribuirlas, las queman y planean decirles a los ingleses que las repartieron igual (70).

²³ Fogwill escribe en la contratapa de la quinta edición de la novela que ésta “es fiel a los borradores que, mimeografiados en el Hospital Albert Einstein de São Paulo, circularon entre críticos y editores antes de la rendición argentina de junio de 1982. La primera publicación se distribuyó después de la asunción del gobierno civil y fue elogiada por su “realismo y pacifismo” pese a que el autor hizo imprimir la advertencia de que se trataba de un experimento de ficción, compuesto antes de los primeros testimonios de los combatientes y que no era una novela contra la guerra, sino contra las modalidades dominantes de concebir la guerra y la literatura” (2006).

El último ejemplo es la evocación que Quiquito hace de dos discursos pronunciados por dos coroneles argentinos a los soldados que regresan de la guerra en el capítulo seis de la segunda parte. El primer coronel da un discurso patriótico que Quiquito menosprecia por ser heroico y representar los valores del Gran Relato Nacional: habían perdido la guerra pero igual tenían que obedecer al ejército de San Martín. El discurso del segundo coronel tiene otro impacto. Les habla a todos los soldados durante dos horas debajo de la lluvia. Los soldados lo único que quieren es comer y fumar y tratan de calcular cuánto falta para que termine. Este discurso anticipa lo que sucederá a nivel político en el país: la vuelta a la democracia. La hipótesis de Fogwill sobre la utilización de la guerra para facilitar la caída del régimen militar e instaurar la democracia será analizada en estos términos por los estudios posteriores dedicados al tema (Talento:2007).

En la novela, Quiquito le cuenta al narrador el discurso del segundo coronel:

“Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. "Heroicos", repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios: "La diplomacia, la contemporización", decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imaginate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imaginate las ganas de ir a votar y de elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de frío) y que íbamos a participar de la riqueza del país, porque ahora se iba a compartir, o a "repartir", dijo, y que ése era otro derecho que los soldados se ganaron en la guerra, y uno lo oía y pensaba: "¿Por qué no empezará él repartiendo el paraguas?", porque la garúa finita atravesaba la tela berreta de los gabanes que habían dado, y no era un chiste venirse sano de la guerra para morir de pulmonía en un cuartel lleno de vagos que nunca vieron chiflar un misil" (133).

Quiquito hace una interpretación en tono paródico y ridículo de los discursos de ambos coroneles. Así, introduce una mirada antinacional que descrea de los valores impuestos por la Junta Militar, particularmente de la valoración repentina de la democracia (como el derecho a votar y a participar de las riquezas del país que el coronel menciona en el discurso), como también de cualquier proyecto de Nación que implique esforzarse y sacrificarse por la Patria en los términos en los que la misma fue pensada desde su fundación histórica, como lo muestran los pensamientos entre paréntesis de Quiquito

que desautorizan o ridiculizan el discurso del coronel. El discurso del coronel se presenta en estilo indirecto libre ya que se encuentra encastrado (y analizado) en el propio relato de Quiquito. El recurso permite dar cuenta de un proceso de distanciamiento del narrador respecto del personaje e introduce una doble posición de enunciación. Además, permite que el narrador no revele su posición sobre el discurso del coronel, sino más bien que se ponga en la perspectiva de ambos al mismo tiempo, haciendo confrontar las perspectivas antagónicas del coronel y Quiquito.

Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* sugiere que el discurso antinacional se caracteriza por ser un discurso citado en la voz de otro que nunca es asumido por el autor. Además, considera que este tipo de discurso “requiere una situación dialógica que en realidad es jerárquica y autoritaria porque el que habla es un experto que se pone afuera y arriba de su interlocutor” (2010:162). Luego, explica que el discurso antinacional también puede proceder de personajes que vienen de afuera con un discurso civilizador, imperial y autoritario y que desde esa posición adentro/afuera recitan y parodian el asco contra la nación (163). Fogwill produce así una doble subversión paródica del discurso antipatriótico en la novela porque en la compleja configuración de la guerra de Malvinas, Quiquito representa el discurso antinacional frente a los valores nacionales de la Junta Militar, que a su vez son antinacionales ya que se impusieron por la fuerza en 1976. Quiquito, desde su antiintelectualismo y desde su pragmatismo, es por un lado aquél que viene de afuera y recita su asco contra la nación pero también es el experto que ha logrado sobrevivir a la misma, adscribiendo a los valores comerciales del capitalismo.

Por último, el discurso del segundo coronel da cuenta de la habilidad de Fogwill para anticipar el desenlace de la guerra antes de la que misma hubiera terminado. La mayor fuerza de la novela es justamente la capacidad de captar la evolución de este proceso político y social antes de que se haya plasmado en la realidad. En la entrevista de Martín Kohan, Fogwill explica que él sabía desde el primer día que la guerra iba a propiciar un cambio de sistema político:

“La novela tuvo al principio unos catorce ejemplares, y después fotocopias, que se editaron en Brasil. Ponele que esos catorce ejemplares los hayan leído tres personas cada uno. Hay setenta y dos lectores del libro antes de que termine la

guerra, antes de que llegue el Papa a la Argentina. Muchos de ellos eran periodistas de diarios, y todo lo demás. Ese es mi crédito. Cualquier tipo que lo leyó en enero del '84, cuando el libro llegó a las librerías, en plenas vacaciones, cuando dice que los radicales volverán al gobierno, cuando los pibes hablan de que tienen que votar, creen que está escrito después del llamado a elecciones. Y yo, el día que empezó la guerra, dije: "Esto termina con una elección" (2006).

Fogwill posee una percepción sobre la guerra que no sólo supera la narración triunfalista, invocada por el régimen militar al inicio de la misma, sino también la de la narración de lamento que surge luego de la derrota y que construye a los soldados como víctimas (Kohan, Imperatore y Blanco:1993). Tampoco ofrece una versión de superación de la guerra a través de la invocación de valores universales. Por el contrario, su comprensión y análisis material de la coyuntura le permiten determinar que el único desenlace posible tras la guerra es la instauración de la democracia.

La disposición fractal del texto permite diferenciar tres niveles de autoría. La revelación de la identidad del narrador, como aquél que controla la enunciación permite organizar el estatuto de los otros dos niveles, el del autor y el de Quiquito. A su vez, el nivel de autoría del narrador da cuenta de los valores estéticos que Fogwill promueve en su obra de ficción, en la medida que va a volver a utilizar el recurso en sus novelas posteriores. Por último, la *mise en abyme* de la historia de los pichis, encastrada en un tercer nivel de representación hacia el interior del texto, permite revelar algo que trasciende la historia trágica de los pichis: el cuestionamiento de los valores éticos e ideológicos de la Junta Militar y el uso político de la guerra de Malvinas para precipitar su propia caída e introducir un gobierno democrático.

3.2) Fogwill periodista: crítico de la política cultural y del campo literario durante la transición democrática

J.W:-Pareces exclusivamente preocupado por la propiedad...

F:- Sí, en efecto. Particularmente por la propiedad privada. No te olvides que soy un marxista liberal...

J.W:- No lo entiendo. ¿Qué es un marxista liberal?

F:- Massera para su diario *Convicción*, inventó la formula marxista de derecha. Ellos lo aplicaban a Martínez de Hoz, y Lamborghini me decía eso a mí: "Liberal despiadado", "marxista de derecha liberal". Se refería a que yo no era bolchevique y a que ni siquiera simpatizo con el socialismo pero sigo cautivo del paradigma del materialismo histórico. El materialismo histórico sigue siendo el único modelo desde donde pensar los objetos de las llamadas "ciencias sociales". Por favor, poné comillas en ciencias sociales y en esa palabreja de moda "paradigma".

Entrevista de Jorge Warley a Fogwill (1990).

Entre 1983-1986, período que coincide con el fin de la dictadura y la instauración de la democracia, Fogwill colabora regularmente en revistas culturales y suplementos culturales de periódicos. Este período se caracterizó por una cantidad considerable de revistas culturales que promovieron espacios para la revisión crítica del lugar de los intelectuales durante la dictadura militar; y en el caso específico de la literatura, para la reflexión sobre los modos en que la misma participaría de la reconstrucción de la cultura argentina (Saítta:2004). Fogwill utiliza el periodismo para reflexionar no sólo sobre las condiciones en las que se pasa de la dictadura a la democracia, sino también para analizar las transformaciones de la sociedad argentina en esa nueva coyuntura. Así, ejerce dos tipos de críticas específicas. La primera se orienta a cuestionar las políticas culturales de la transición democrática implementadas por el gobierno de Raúl Alfonsín. Los artículos que tratan esta temática se publican en las revistas *El porteño* y *Primera Plana* en 1983-1984, entre otras. La segunda revisa el sistema de valores del campo literario del período. Estos artículos se publican en el diario *Tiempo Argentino* en 1985-1986 principalmente, aunque también durante 1980-1984. Sin duda alguna, el conjunto de estos artículos favorece la construcción de una figura pública de autor polémico y provocador no sólo por el tipo de propósitos invocados, sino también por el tipo de estrategias argumentativas que emplea. En esta sección se analizan los artículos más representativos del período, principalmente los publicados en *El porteño*, donde Fogwill

efectuó doce colaboraciones en total y los publicados en *Primera Plana*. En el primer caso, se toman las ediciones originales. El resto de los artículos fueron tomados de *Los libros de la guerra* (2008a, 2010)²⁴.

Para facilitar la variedad de exposición de temas que Fogwill abarca en este período, esta sección se divide en cuatro subsecciones. La primera subsección analiza las críticas de Fogwill a la política cultural de la transición democrática. La segunda subsección se divide a su vez en dos. La primera presenta las polémicas que mantiene con Noemí Ulla, Miguel Bonasso y Germán García. La segunda analiza los artículos de Fogwill contra la obra y figura de Ricardo Piglia y Jorge Asís. Esta división se justifica en el hecho que los tres primeros respondieron a las acusaciones de Fogwill mientras que los dos últimos no se involucraron en una polémica con el autor. La tercera subsección estudia el rol de Fogwill como entrevistador en las tres únicas entrevistas que realizó a Leónidas Lamborghini, Leonardo Favio y Eliseo Verón. Por último, la cuarta subsección analiza la recepción de la figura de autor en entrevistas realizadas al autor.

3.2.1) Analista de la política cultural de la transición democrática

En 1984, Fogwill desarrolla una crítica contra la política cultural de la transición, implementada por el gobierno de Raúl Alfonsín. Aún así, Fogwill no sólo se limita a criticar la gestión democrática, sino que también revisa y denuncia los elementos y códigos culturales creados durante la dictadura que se cristalizaron en el uso del lenguaje coloquial y que afectan el sistema de representación de la sociedad argentina, sin que la misma sea consciente de los cambios de significados producidos. Por último, el análisis respeta la publicación cronológica de los artículos en la prensa, en la medida que

²⁴ El libro se divide en seis secciones temáticas. La primera, "Yo", contiene tres textos autobiográficos de Fogwill. La segunda sección, "Guerras", reúne los artículos que critican la política cultural del período. La tercera sección "Los libros", se dedica a la crítica literaria. La cuarta sección, "Ideas Borradas", agrupa los artículos donde critica las nuevas prácticas culturales que el progresismo quiere legitimar como el aborto o el divorcio, entre otras. La quinta sección, "Preguntas", reúne entrevistas al autor desde 1985 al 2007. La última sección, "Cuadros", son cuatro semblanzas de amigos de Fogwill –Gerardo Andújar, Hugo Calello, Torcuato Di Tella y Daniel Hopen– que fueron publicadas por primera vez en *El ojo mocho* (1997), acompañado una entrevista al autor. La segunda edición del 2010, agrega catorce textos en las diferentes secciones. Cronológicamente pertenecen a artículos de la década de los noventa y del 2000-2010. Antes de esta edición, algunos de los textos contra la política cultural de la transición y contra las posiciones de la izquierda intelectual se podían consultar en la página Web del autor. Juan Pablo Luppi analiza la figura de autor de Fogwill en el libro en su artículo "La imposición de valor en primera persona. Aproximaciones a la imagen de escritor en Fogwill desde *Los libros de la guerra*" (2010).

no sólo dan cuenta de los debates del campo cultural del período, sino que además presentan diferentes aspectos de la figura de autor. Los artículos que se analizan en esta sección son: “La política cultural del gobierno democrático” (Fogwill:1984a), “Enrique Vázquez y la cultura vigilante” (Fogwill:1984b), “Testimonio, verdad y utilidad” (Fogwill 2008: 78-79), “La herencia cultural del proceso”(Fogwill: 1984d:48-49) y “La herencia semántica del proceso” (Fogwill 2008:64-65).

Su primera gran crítica gira en torno a la noción de “cultura” que el gobierno de la transición maneja y el tipo de políticas culturales que va a implementar a partir de dicha noción. Raúl Alfonsín había ganado las elecciones el 31 de octubre de 1983 y había asumido la presidencia el 10 de diciembre de 1983²⁵. Un mes después, en enero de

²⁵ Fogwill critica abiertamente la figura intelectual que Raúl Alfonsín encarna en su artículo “Intentan deteriorar la imagen del Poder Ejecutivo” (Fogwill:1984g), publicado en el N°32 de agosto de 1984 de *El porteño*. Fogwill explica que si bien los Servicios de Inteligencia adulteran la información que se publica en la prensa para intentar deteriorar la imagen presidencial, Alfonsín mismo contribuyó a este proceso a través de su actuación durante la dictadura. La prueba que Fogwill presenta es una entrevista que el diario cordobés *La voz del interior* le había hecho a Alfonsín el 4 de diciembre de 1976 y que fue reproducida en el N° 9 de la revista *Propuesta y control* (1977:28-30) que el propio Alfonsín creó en agosto de 1976 como respuesta a la dictadura. En su artículo, Fogwill reproduce extractos de esa entrevista para dar cuenta de la tolerancia que Alfonsín manifestaba con la política interna implementada por la dictadura. En la entrevista, Alfonsín dice que había habido mejoras en el tema de Derechos Humanos, área en la que se desempeñaba al formar parte de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), creada en diciembre de 1975. La organización defendió a los militantes perseguidos por la Alianza Anticomunista Argentina y luego del golpe, a los opositores del régimen. Alfonsín trabajó gratuitamente como abogado presentando hábeas corpus para los detenidos desaparecidos, actividad que representaba un gran peligro. Aún así, Fogwill estima que las declaraciones de Alfonsín en la coyuntura de 1976 tiene una relación directa con su programa de gobierno. El tono del artículo es cínico como lo demuestra una nota aclaratoria de la redacción de *El porteño* titulada “Fogwill no puede hacer chistes”, en el N° 34 de octubre de 1984, tras “recibir innumerables llamadas y reclamos” (1984:4) a causa del artículo difamatorio. Efectivamente, la recepción de este artículo puede resultar ambigua o confusa para el lector que apoye la gestión de Alfonsín ya que Fogwill lo presenta como una víctima de una conspiración mediática de la que debe defenderse y dice que la entrevista es apócrifa. Muchos lectores creyeron que se trataba de una broma de mal gusto por parte de Fogwill. En la nota aclaratoria, la redacción corrobora la información suministrada por Fogwill con respecto a la existencia de la entrevista a Alfonsín y de la revista *Propuesta y control*. La redacción muestra su apoyo a Fogwill de manera explícita y humorística, diciendo que va a retar a Fogwill, obligándolo a sentarse en un rincón y repetir cien veces “no debo abusar de la ingenuidad del lector” (4). Este gesto por parte de la redacción no sólo muestra una defensa al autor sino también una adhesión a sus propósitos y denuncias. La entrevista a Alfonsín puede consultarse aquí:

http://www.fundacionroulet.org.ar/RevistasPyC/PROPUESTA_Y_CONTROL_09.pdf
(Último acceso 08.04.2014)

Luego, en su artículo “El doctor Cormillot y la gran máquina de adelgazar conciencias” (Fogwill:1984c), Fogwill vuelve a criticar explícitamente a Alfonsín y al equipo de redacción de la revista *Propuesta y control* ya que algunos de sus miembros serán los futuros ministros de su gabinete. Para Fogwill, se trata de un complot que debe ser denunciado. Fogwill menciona a los siguientes colaboradores de la revista: Conrado Storani (Primer Secretario de Energía y luego de abril de 1986 hasta abril de 1987 Ministro de Salud y Acción Social), Carlos Alconada Aramburu, (Ministro de Educación y Justicia de diciembre de 1983 hasta junio de 1986), Germán López (Secretario General de la Presidencia de diciembre de 1983 hasta febrero de 1986 y luego Ministro de Defensa de febrero a junio de 1986), Aldo Neri (Ministro de Salud y

1984, Fogwill publica en su primer artículo en la revista *El porteño*²⁶, titulado “La política cultural del gobierno democrático” (1984a). El artículo se divide en cinco secciones, que le permiten a Fogwill desarrollar los argumentos contra la noción de cultura que el gobierno de la transición elabora. Además, cuestiona los instrumentos de análisis de otros intelectuales que apoyan dicha concepción de cultura. El método de análisis que Fogwill implementa es el de ensamblar series de procesos de diversa naturaleza que en general los críticos tienden a analizar por separado. En la primera sección, explica la negociación entre los diferentes partidos políticos y los militares que permiten finalmente que Alfonsín gane la presidencia. Fogwill lo presenta no sólo como una negociación sino también como una conspiración que hay que desvelar. Fogwill considera que el otro partido político candidato a la presidencia, el justicialismo, le concedía a los jefes militares mayor seguridad personal, pero el gobierno de Alfonsín perpetúa la política económica que la dictadura había implementado²⁷ (el radicalismo “prometía mayor permanencia de los logros socioeconómicos del régimen militar”

Acción Social de diciembre de 1983 a abril de 1986) y Jorge Roulet (Secretaría de la Función Pública de la Presidencia de la Nación desde diciembre de 1983 hasta diciembre de 1986).

²⁶ La revista, creada por Gabriel Levinas, Miguel Briante y Jorge Di Paola en 1982 aprovechó la coyuntura de la guerra de Malvinas para lanzar un discurso opositor al gobierno militar. Jorge Gaumier Maier inauguró la primera columna sobre la problemática homosexual. También publicó la primera nota sobre hijos de desaparecidos que le valió un atentado que destruyó la redacción en agosto de 1983 (Chacón y Fondebrider 1998: 35-40). Además, en 1983, Enrique Symns creó el suplemento *Cerdos y Peces*, que se edita de manera independiente a partir de abril de 1984. La revista tocaba temas marginales y tabúes como la homosexualidad, la drogadicción, la prostitución, la cultura del rock y los marginados del sistema (Maratea:2004). Roxana Patiño (1997, 2006) señala que junto con la revista *Humor* lograron traspasar el período de transición democrática. La revista, por su origen y gestación debería estar dirigida a un pequeño círculo intelectual pero por el tipo de temas que tocó, logró cubrir los principales debates del período como el retorno al país de los intelectuales exiliados, la gestación de los movimientos de Derechos Humanos, los movimientos artísticos y culturales que impulsan el proceso democrático, la despenalización del consumo de drogas y del aborto, la ley de divorcio, entre otros. Patiño (1997) indica que la revista toma una posición no partidaria y que se vincula al progresismo democrático y a los movimientos de Derechos Humanos. Advierte que la revista podría ubicarse en el entramado de la disidencia cultural de izquierda. De hecho, la cuestión de la redefinición del intelectual de izquierda y su relación con la apertura democrática está presente en cada número. En marzo del 2000, Gabriel Levinas decide reeditar *El porteño* y convoca a Fogwill para escribir en el primer número. Por razones de diagramación y espacio el texto nunca fue publicado ya que era demasiado extenso. En mayo del 2013, Levinas lo publica con el título “Estados Alterados” en la página Web de su sitio de periodismo www.plazademayo.com, donde puede consultarse.

²⁷ Los siguientes artículos del libro *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* coordinado por Alfredo Pucciarelli (2006), analizan dicho proceso desde una perspectiva sociológica: “La demarcación de la frontera entre economía y política en democracia. Actores y controversias en torno de la política económica de Alfonsín” de Mariana Heredia y “La economía política del gobierno de Alfonsín: creciente subordinación al poder económico durante la ‘década perdida’” de Ricardo Ortiz y Martín Schorr. Por último, Rocco Carbone y Ana Ojeda hacen una introducción titulada “Estallidos: de la democracia a la depresión” (11-56) al libro de crítica literaria argentina *De Alfonsín al Menemato* (1983-2001) donde analizan el fenómeno desde una perspectiva social y cultural.

1984a:41). En este proyecto, las capas sociales más bajas continuarán siendo excluidas y la pobreza de estos sectores se acentuará.

Para Fogwill, el problema se origina en la incompreensión que el radicalismo tiene de lo que significa “cultura”: “el Alfonsinismo, alienado por su propensión al marketing y a los éxitos tácticos, no alcanza a comprender la naturaleza ni la función de la cultura” (42). Fogwill analiza lo que el gobierno de la transición entiende por cultura en las otras cuatro secciones de su artículo. Los títulos de las mismas dan cuenta de manera bastante explícita de la crítica de Fogwill. Estos son: “Concepción de la cultura como una parte del tiempo libre”, “Imagen de la cultura como una actividad de tiempo libre vinculada al negocio del espectáculo”, “Representación de la cultura como algo *espectacular* que se difunde mediante *eventos* y en base a *figuras*”; y por último, “Dónde está la cultura”. Fogwill considera que el nuevo gobierno no puede desarrollar una “política cultural” porque la cultura se relaciona con “una forma elevada de la diversión” (42). Esta definición asociada al ocio y el tiempo libre produce dos divisiones importantes. Una dentro del área de la cultura, entre el productor y el consumidor; y otra en la sociedad, separando la cultura de la vida cotidiana. Esta perspectiva impide la integración de las diferentes áreas en las que la misma se produce. Luego, Fogwill enumera cinco núcleos institucionales que generan cultura pero que el gobierno no logra integrar en su proyecto cultural: la familia, las instituciones económicas, las instituciones religiosas, las instituciones políticas y las militares. Así, la política cultural a la que Fogwill aspira, no sólo abarca la protección de los derechos del artista y la promoción y de diversos tipos de bienes culturales por fuera de la sociedad, sino que además incorpora las instituciones que regulan las relaciones sociales.

En este artículo, Fogwill elabora un contra proyecto cultural por la negativa, es decir, atacando lo que considera incorrecto del proyecto cultural del gobierno democrático. Fogwill realiza un cuestionamiento mayor en el plano epistemológico al interesarse no sólo por una definición teórica de la cultura, sino también por las condiciones en las que la misma se produce y las maneras en las que circula o se accede. Sus críticas, basadas en la observación empírica de la aplicación del término por parte del gobierno de la transición y los diferentes grupos de poder que la gestionan, dan cuenta de su preocupación por los efectos que conllevan la implementación práctica de dichos

principios en la sociedad. Así, se posiciona como un promotor o gestor cultural, o mejor dicho como un contra promotor cultural marginal que representa las opiniones y los derechos de los letrados que aspiran a ser reconocidos como tales por un sistema que prefiere asociar la cultura al entretenimiento y el espectáculo. En el plano de la ficción, Fogwill da cuenta de la complejidad de la gestión cultural en su novela *En otro orden de cosas* (2001). En la misma el protagonista principal y alter ego ficcional de Fogwill, un ex-montonero, hace carrera dentro de unas de las empresas del consorcio que se encarga de construir dos de las autopistas urbanas ideadas por el gobierno de facto. El protagonista logra convertirse no sólo en el intelectual orgánico del organismo de poder, sino también en un promotor cultural que representa los intereses de la empresa.

El artículo genera una polémica con periodista Enrique Vázquez, que había sido secretario de redacción de la revista *Somos*, órgano político de los Servicios de Inteligencia del Ejército y colaborador de la revista *Cambio*, dirigida por el Almirante Emilio Massera durante la dictadura²⁸. Durante la transición democrática, Vázquez se convierte al radicalismo y a los valores democráticos. Aún así, desde un editorial publicado en el diario *Perfil*, ataca a *El porteño* y particularmente a Fogwill. Gabriel Levinas, director de la revista, responde con una carta (Levinas:1984) y Fogwill con un artículo titulado “Enrique Vázquez y la cultura vigilante” (Fogwill:1984b), ambos publicados en el número 26 de febrero de 1984 de *El porteño*²⁹. Levinas reivindica la democracia y el lugar de periodismo independiente que promueve el diálogo y la libertad de expresión. Por su parte, Fogwill reproduce en el copete de su artículo la crítica de Vázquez³⁰. Si bien, en el artículo de enero, Fogwill no daba nombres ni criticaba a figuras intelectuales asociadas al gobierno de la transición de manera explícita, Vázquez personaliza la polémica porque considera que hay dos figuras intelectuales fuertes en el radicalismo, Luis Gregorich (1938) y Santiago Kovadloff

²⁸ Para un análisis detallado del rol colaboracionista de la revista durante la última dictadura militar véase el artículo de Marta Urtasun “Revista *Somos*, política y representación” (2008).

²⁹ Andrés Tejada Gómez reconstituye la polémica en su artículo “Rastros de un debate: Levinas, Vázquez, Fogwill” (2010).

³⁰ La crítica de Vázquez es la siguiente: “Mientras Iglesias Rouco, *Ámbito Financiero* y la Unión Industrial critican por un lado, los voceros de la cultura marginal y proclive al ultraizquierdismo cuestionan el proyecto del gobierno por su mediopelismo y le achacan la falta de un verdadero proyecto cultural, Rodolfo Fogwill desde la revista pseudo-underground *El porteño*, crítica la ausencia de “filósofos y poetas” en el radicalismo, como si la presencia de Luis Gregorich y Santiago Kovadloff –este último quizás el único filósofo popular con escuela propia y experiencia de catacumbas en la Argentina– no fuera suficientemente representativa” (Fogwill 1984b:32).

(1942), que Fogwill los ignoraría. En el artículo de febrero, Fogwill ataca su ignorancia y su lectura errónea del artículo de enero. Además, lo acusa de oportunista y de sumarse a la política cultural desordenada del radicalismo. Por último, explica que Gregorich y Kovadloff no son capaces de sostener un proyecto cultural a largo plazo porque son periodistas y no intelectuales³¹.

Luego, en “La herencia semántica del proceso”, publicado en *Primera plana* en abril de 1984 (Fogwill 2008:64-65) y “La herencia cultural del proceso”, publicado en *El porteño* en mayo de 1984 (Fogwill 1984d:48-49), Fogwill revisa algunos de los procesos de formación de ideas y conceptos durante la dictadura, que se cristalizan en el uso coloquial del lenguaje. En “La herencia semántica del proceso” Fogwill realiza dos denuncias. La primera es sobre el lugar del campo cultural durante la dictadura. Fogwill desmiente la idea recibida de que intelectuales y escritores fueran perseguidos durante la dictadura. Por el contrario, considera que el hecho de “pertenecer a la élite intelectual fue a menudo un factor de impunidad que no tuvieron los maestros, los obreros y los adolescentes desocupados” (2008:64). Luego dice que los militares llamaron a miembros del campo cultural para colaborar: “¿Habrá que volver a diarios de 1976 para probar que las autoridades del golpe convocaron la complicidad de la cultura y que a menudo la obtuvieron, o la forma del consenso, o del disenso concertado?” (64). La crítica radical de Fogwill consiste en señalar que todos los intelectuales y escritores tienen que asumir su parte de responsabilidad y grado de complicidad con la dictadura, en lugar de presentarse como simples víctimas de lo ocurrido.

La segunda crítica es sobre el uso de cuatro palabras o expresiones relacionadas con la dictadura que comienzan a utilizarse en el habla corriente ya que Fogwill considera que el peor efecto de la dictadura sobre la cultura se produjo en el uso del lenguaje. La primera palabra es “democracia”. Para Fogwill, el gobierno de Alfonsín la usa para

³¹ Además, en ese mismo número de la revista, Fogwill publica otra nota, titulada “El doctor Cormillot y la gran máquina de adelgazar conciencias” (Fogwill:1984c), donde critica algunos artículos de Alberto Cormillot, médico especialista en obesidad, publicados en *El observador* en diciembre de 1983. En los mismos, Cormillot define a los torturadores de la dictadura como “enfermos mentales” (1984c:26). Fogwill considera que Cormillot los convierte en víctimas y les quita la responsabilidad de los actos cometidos. Además, Fogwill denuncia el comportamiento de las capas instruidas de la sociedad que se desentendían de lo que ocurría durante la dictadura, como lo ejemplifica el caso de Cormillot. Para Fogwill, esta actitud de desentendimiento durante lo ocurrido y la expresión de un arrepentimiento posterior es la de un colaboracionista y cómplice del régimen militar.

designar el régimen de consulta electoral, la ampliación de libertades y garantías individuales en lugar de “la distribución igualitaria de las probabilidades de participación en el poder” (65). La segunda frase es “dictadura militar”. Para Fogwill, es un recurso del léxico que oscurece el verdadero carácter del Proceso que tuvo un carácter financiero. La tercera palabra que analiza es “desaparecidos”. Fogwill dice que el término en principio agrupa a “víctimas inocentes” que murieron en “la perplejidad del error” junto con las “víctimas combatientes, cuya muerte fue a confirmarles la verdad de su caracterización del Estado Argentino, independientemente de sus desaciertos en la evaluación de tácticas y de la lealtad de sus conducciones” (65). Asimismo, explica que la palabra “desaparecidos” pertenece a la prensa sensacionalista, y como ella, es cómplice de los estrategas del exterminio al presentar como antonomasia del horror a algo que fue apenas un énfasis coyuntural del horror constitutivo de la Argentina”(65). Para Fogwill, la prensa trata el tema de los desaparecidos durante la dictadura como un espectáculo macabro, exagerando lo ocurrido³². Además, Fogwill señala que hay una crueldad y una atrocidad inherente al país y que la dictadura forma parte de ese horror específico que lo caracteriza. No explica cuál es el “horror constitutivo de la Argentina” y lo deja como un sobreentendido que genera ambigüedad en el plano de la recepción. Si el lector adhiere al planteo de Fogwill, entonces refuerza una creencia compartida. Si por el contrario su argumento se percibe como negativo –es decir, como provocador y polémico- la recepción será problemática y generará desacuerdo para discernir entre lo que Fogwill utiliza como medio y lo que concibe como fin a la hora de ejercer la denuncia. Para finalizar, la última palabra que menciona es “represión cultural” que ya no implica las listas negras de prohibiciones y censura, sino más bien una lista de temas habilitados que la prensa trata en función de la demanda del público.

El artículo “La herencia cultural del proceso” (Fogwill 1984d:48-49) profundiza algunos de los temas del artículo previo. Este texto, más extenso que el anterior, ocupa dos páginas de la revista que tiene una diagramación de tres columnas por página. Además, reproduce un retrato de Fogwill que permite identificarlo. Fogwill había utilizado la

³² En su artículo de agosto de 1984 “Los libros de la guerra”, publicado en *El porteño*, llama a este fenómeno “el show del horror” y lo describe como la “ceremonia pública de desenterrar cuerpos en fotos y videos para aterrorizar el pasado haciéndolo actuar como una advertencia sobre el presente” (Fogwill 1984f:57).

misma fotografía para la contratapa de *Ejércitos Imaginarios* (1983) y *Los pichiciegos* (1983) y para la tapa de dos de sus libros de cuentos *Música Japonesa* (1982) y *Pájaros de la cabeza* (1985). Se trata de una fotografía que lo muestra realizando una suerte de mueca o de pose provocadora con los ojos abiertos y la boca abierta, como si estuviera al mismo tiempo sorprendiéndose de algo y burlándose del que lo mira. (Ver anexo A. Fotos 1,2, 3, 4 y 5). De todas las fotografías de Fogwill que circulan, es la única de la que se desconoce el nombre del fotógrafo y es también la única que proviene del universo literario y traspasa al ámbito periodístico. Así, Fogwill establece un vínculo de continuidad entre su labor literaria y periodística, basado en la interpelación violenta del lector, indicando que esta actitud forma parte de una concepción y un programa estético consciente y querido. Además, indica que la provocación que puede producir en el ámbito literario es más restringida y de menor alcance que la que puede producir en los medios de prensa. Al mismo tiempo muestra que la polémica que se gesta en la literatura se constituye con matices más profundos y elaborados que la que circula en los medios de comunicación de masas.

Este primer retrato encarna la presencia moral y temperamental del autor, relacionada con la cualidad por la que quiere ser reconocido: la provocación. Asimismo, esta presencia provocadora sugiere el tipo de poder que ejerce sobre otros en el sentido de lo que es capaz de hacer en y por el otro. Esta instancia se refuerza porque la fotografía complementa el artículo tan desafiante y alborotador como la imagen que lo acompaña. Por último, el uso que Fogwill hace del retrato funciona como un icono, por su alto grado de figuración consigo mismo. Es más, Fogwill juega con esta instancia a la hora de construir su imagen de autor, ya que a mayor grado de iconicidad, más la imagen tiende a confundirse con la realidad (Moles 1991:104). Bourdieu explica que se le atribuyó a la fotografía un uso social específico relacionado con el realismo y la objetividad por más que el aspecto de la realidad fijado en la misma no sea nunca el resultado de una operación arbitraria o de una transcripción. Así, explica que la práctica fotográfica, lejos de jugar con la posibilidad de trastocar el orden convencional de lo representado, se subordina a categorías tradicionales. Para Bourdieu, esta utilización tautológica de la fotografía forma parte de un realismo ingenuo que le permite a la sociedad afirmarse a sí misma en su propia representación objetiva (2003:135-139). Así, este retrato de Fogwill resulta doblemente provocador. Primero, la pose que adopta rompe con el sistema

simbólico de representación de la figura del intelectual asociada a la seriedad y a la solemnidad. Segundo, el uso social que hace de su imagen rompe las reglas de la función social que se le atribuye a la literatura y al periodismo. Así, Fogwill construye su primera figura de autor en una zona indefinida, ambigua que circula entre el periodismo y la literatura.

La introducción de “La herencia cultural del proceso” confirma el pronóstico realizado en el artículo anterior. Además, les pide a los lectores que “atiendan a la lectura de mis observaciones en lugar de dedicarse al registro de las emociones que algunas frases y subtítulos les puedan despertar” (1984d:48). La advertencia sirve para prevenir una polémica basada en emociones, más que en argumentos racionales. Siguiendo la lógica del artículo anterior, Fogwill analiza primero la palabra “proceso” a la que considera una herencia cultural de la dictadura. Luego, intenta situar el período de tiempo que duró la misma. Para él, la represión comenzó a inicios de la década de los setenta y no en 1976. Además, Fogwill dice que la política económica de inicios de los setenta también acompañaba las medidas que la Junta Militar iba a profundizar. Luego, Fogwill intenta determinar en qué fecha terminó el proceso. Concluye que el mismo no acabó y el país vive de manera temporal una etapa democrática. Esta última etapa fue decidida por los mismos militares que tomaron el poder en 1976. Esta crítica da cuenta de que el supuesto cambio de modo de gobierno viene impuesto desde la misma estructura política que mantiene el poder, más que de un cambio de conciencia de la sociedad. Luego agrega que “la impensabilidad de las situaciones límites de la violencia”(49) es otro elemento que forma parte de la herencia cultural que dejó el proceso. Para Fogwill, el terror de Estado se elabora en la prensa y la industria cultural como un modo de advertencia a las nuevas generaciones de lo que podría ocurrirle en caso de que intentaran transgredir los límites impuestos. Además, la oposición “democracia” versus “dictadura” insta una división definitiva entre pueblo y Fuerzas Armadas. Esta división promueve una violencia legítima atribuida al estado totalitario y una violencia ilegítima atribuida a los ciudadanos, que en caso de nuevo golpe de estado sólo pueden resistir con desobediencia civil y no resistencia armada (49). A continuación, Fogwill se pregunta cómo hacer para evitar este tipo de herencia cultural y presenta una propuesta que él mismo aplica en sus análisis: seguir pensando desde el extremo, desde lo impensable y desde lo intolerable (“Creo que el mejor camino es pensar lo que ella (la

herencia cultural) y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables” 49). Es decir, Fogwill reflexiona no sólo desde un lugar marginal no legitimado por el poder, sino que además resulta extremo dentro de la misma tradición de izquierda a la que pertenece, ya que se ubica por fuera de los marcos conceptuales e ideológicos con los que esta tradición trabaja. Un ejemplo de esta instancia es su artículo “Polémico, desordenado y concluyente. Programa de discusión”(1984e)³³, publicado en julio de 1984 en *El porteño*. Lleva por subtítulo “Fogwill invita a pensar mal de él y a sospechar de las ideas que se usan para pensar la política”. Además, lleva la siguiente advertencia de la redacción: “la dirección de *El porteño* no está necesariamente de acuerdo con esta nota”(1984e: 84-85). En este caso, la redacción de la revista respeta la libertad de expresión de sus colaboradores pero no va a defender al autor en caso de recibir quejas por parte de los lectores, indicando que no adhiere enteramente a los propósitos del autor.

Para finalizar, Fogwill también realizó una serie de críticas específicas a determinados proyectos implementados en el área de la política social familiar, superando la esfera estrictamente cultural. Si bien Fogwill se opone al divorcio y al aborto³⁴, dos temas de la agenda política-social de la transición democrática, sus críticas deben pensarse en un marco mayor de cuestionamiento al consenso de los sectores progresistas que adhieren a dichos proyectos por considerarlos de avanzada. Sus opiniones lo posicionaron en el campo de la disidencia dentro del campo ideológico de la izquierda intelectual argentina (Luppi:2010) y lo acercaron a las corrientes católicas y conservadoras que también estaban contra el divorcio y el aborto. Aun así, este “derechismo” de Fogwill debe ser

³³ En *Los libros de la guerra* fue titulado “Revisiones” (Fogwill 2008: 42-47) y no lleva el subtítulo ni la advertencia de la redacción. En esta nota, Fogwill critica el proyecto político nacional a partir de una reflexión sobre la palabra “sinarquía”. Revisa el pacto establecido entre los diferentes grupos de poder en el país para hacer confluir el dinero, el poder y el prestigio. Luego, lo compara con el funcionamiento del Sionismo en la construcción del Estado de Israel y lo opone al funcionamiento del nazismo y del fascismo. Por último, piensa la manifestación de estas tendencias en el ámbito nacional.

³⁴ Escribe tres artículos contra el divorcio: “¿Sí al divorto?”, publicado en *Primera Plana* en febrero de 1984 (Fogwill 2008:226-227), donde “divorto” es un neologismo de las palabras “divorcio” y “aborto”, “El diputado Fogwill no vota la ley de divorcio”, publicado en *El observador* en septiembre de 1983 (Fogwill 2008:221-222) y “Divorcio: una espera que desespera”, publicado en *Tiempo Argentino* en agosto de 1986 (Fogwill 2008:247-249). El artículo contra el aborto, “El aborto es cosa de Hombres”, fue publicado en la revista feminista *Alfonsina* en 1983 (Fogwill 2008:48). Por último, escribe un artículo contra la pornografía, titulada “El modelo liberal de opresión sexual” en *Primera Plana* de febrero de 1984. Fogwill considera que la pornografía es “una forma de la represión sexual y el control social”, “una invasión mercantil en el ámbito de la sexualidad”, que se basa en la “explotación vil de las mujeres y de las minorías gay” (Fogwill 2008:205).

considerado una función provocadora en el campo en el que opera para dar cuenta no sólo de las consecuencias en caso de la implementación de este tipo de políticas en el orden social, sino también del cambio epistemológico en la concepción de la familia y de las relaciones sociales. Fogwill cuestiona la ley de divorcio vincular³⁵ por dos razones principales. La primera es una provocación cínica. Estima que el divorcio no sólo es un “dispositivo jurídico que facilita la monogamia a las personas que ya fracasaron en la monogamia” (Fogwill 2008:226). La segunda razón es que modifica la función social de la familia argentina porque acompaña el proceso de sociedad industrial de los países desarrollados. En ese sentido, su crítica, más que presentar argumentos religiosos, cuestiona las modificaciones antropológicas, sociológicas y filosóficas en la concepción de familia que el divorcio introduce. Por último, su posición contra el aborto apunta a responsabilizar a los hombres que se desentienden de la suerte de las mujeres que dejan embarazadas. Para Fogwill, el aborto no es sólo una interrupción de la maternidad, sino también de la paternidad: “detrás de cada aborto siempre hay un hombre, o una sociedad de hombres, renunciando a la vida” (Fogwill 2008:49). Esta crítica más que cuestionar el derecho de decisión de la mujer a controlar su cuerpo y la reproducción, cuestiona el papel del hombre que en el proyecto de pareja y familia resulta incapaz de “sostener la vida” (49). Así, da cuenta de aspectos más marginales de la cuestión, la de los hombres que también sufren de la pérdida de un hijo³⁶.

³⁵ En 1984, no existía ninguna ley de divorcio que permitiera que las parejas ya separadas pudieran casarse legalmente de nuevo. El 8 de junio de 1987 fue sancionada la ley 23.515 de divorcio vincular a pesar de la fuerte presión de la Iglesia Católica.

³⁶ Por último, una crítica que también debe pensarse como una provocación al consenso progresista de izquierda del campo intelectual del período es el análisis que Fogwill hace del programa de televisión creado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), emitido en Canal 13 el 4 julio de 1984. La Comisión estaba formada por Ernesto Sábato, René Favalaro, Gregorio Klimovsky, el rabino Marshall Meyer, el obispo Jaime de Nevares, el obispo Carlos Gattinoni, Ricardo Colombres, Hilario Fernandez Long, Eduardo Rabossi, Magdalena Ruiz Guiñazu, Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte. El 4 de julio de 1984, de acuerdo a la propuesta de Meyer, se emitió un programa grabado de dos horas en la televisión para presentar los avances de la investigación. La grabación se realizó el 30 de junio en el Canal 13, propiedad del Estado. El anuncio de su emisión provocó inquietud en el gobierno que consideró en prohibirlo porque podía irritar a los militares que tenían miedo de que se presentara una lista de nombres de los responsables de las desapariciones. Finalmente fue emitido en el ciclo “Televisión Abierta”, conducido por Sergio Villarroel entre las 22 y las 23.30h sin cortes publicitarios. Tuvo una audiencia masiva de 1.640.000 televidentes. A través de este programa, el gobierno democrático asumió el lugar de enunciator de un relato integral sobre las desapariciones, diferente del que hizo la dictadura, que presentó a los militantes como subversivos o del que hizo la prensa comercial que trabajó un tono amarillista y sensacionalista (Crenzel: 2008). La emisión expuso una nueva verdad pública sobre lo ocurrido durante la dictadura, conjugando el marco político y jurídico de la joven democracia junto con el relato humanitario de los familiares y de los organismos de Derechos Humanos.

Fogwill criticó la emisión en dos ocasiones. Primero en el artículo Testimonio, verdad y utilidad”, publicado en *Primera Plana* en agosto de 1984 (Fogwill 2008: 78-79). En el mismo, Fogwill critica la

3.2.2) Polemista, crítico literario y entrevistador en el campo literario y cultural

El segundo área al que Fogwill se dedica como periodista es la crítica literaria, que también se ve marcada por un tono provocador que tiene por función modificar la percepción del lector sobre el funcionamiento del campo literario y cultural. El objetivo principal de sus intervenciones, como en los casos anteriores, es advertir sobre las derivas negativas para la cultura nacional en caso de continuar con el mismo tipo de modelo. En ese sentido, funcionan como una advertencia y un llamado de atención al conformismo del pensamiento progresista de izquierda. La personalización de sus críticas y polémicas si bien parecen atacar de manera directa a un contrincante específico, en realidad deben pensarse en función del objetivo final que Fogwill percibe con relación a la revelación del mecanismo de funcionamiento del campo literario y cultural. Así, la personalización de las críticas y las polémicas además de no ser un fin en sí misma, funciona de manera metonímica; es decir, como un desplazamiento y condensación semántica, donde el atacado representa la idea que Fogwill combate.

alegoría del parto como una configuración de la maternidad y los lazos de sangre que se privilegiaron a lo largo del programa de televisión, basado en el horror y el dolor de los acontecimientos producidos durante el gobierno de facto. Para Fogwill, el parto mostrado en la emisión, funciona como una metáfora de la represión y representa el clima de terror que se vivía en los campos de concentración (78-79). Para Fogwill, la trasposición simbólica que el programa de televisión elabora, al presentar el terror de Estado como un problema familiar e íntimo, forma parte de una operación de despolitización que privilegia la reparación simbólica sobre la reparación social (78-79). Este artículo generó una polémica con Vicente Zito Lema que consideró que el análisis sobre el parto era una ofensa a las Madres de Plaza de Mayo (Fogwill 2008:273). La segunda vez que critica la emisión es en la sección "Informe Sábado por Canal 13: la tergiversación tergiversada" de su artículo "Los libros de la guerra" (1984f). En el mismo, Fogwill cuestiona la selección de los siete testimonios presentados, a los que evalúa como versiones atenuadas de lo ocurrido en los centros clandestinos. El programa se estructuró en tres bloques temáticos presentados por el locutor. El primer bloque presentó el testimonio de Enrique Meijide que relata el secuestro de su hijo Pablo, producido en su hogar. Luego, Jorge Watts relató su propio secuestro en la puerta de la fábrica donde trabajaba. Este bloque trabaja la idea del secuestro impune. El segundo bloque, que tocó el tema de los centros clandestinos y la idea de familia torturada y fragmentada por lo ocurrido, presentó tres testimonios. Primero, el de Estela Berastegui que fue secuestrada y torturada con su familia en La Perla en Córdoba. Luego, hablaron Lola Weischelbaun de Rubino y Otilia de Renou, dos Madres de Plaza de Mayo, que relataron el secuestro de sus hijas para dar cuenta de la formación del grupo de Madres. Por último, habló Adriana Calvo de Laborde que también relata su propio secuestro, las torturas y su parto al borde de la ruta sin ayuda médica, que introduce la perspectiva de la madre joven torturada. El tercer bloque mostró fotografías de bebés desaparecidos y presentó los últimos testimonios de Isabel de Mariani y Estela Carlotto, la presidenta y vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, que buscaban a sus nietos desaparecidos (Crenzel: 2008).

Polémicas literarias y culturales: Fogwill contra Noemí Ulla, Miguel Bonasso y Germán García

Fogwill mantuvo tres polémicas en esta década con Noemí Ulla, Miguel Bonasso y Germán García. Si bien las tres se inscriben en el campo literario y cultural, cada una de ellas presenta diferentes aspectos del cuestionamiento profundo que Fogwill realiza a la cultura argentina durante la transición. Así, la polémica con Noemí Ulla concierne a los mecanismos de consagración del campo. La polémica con Miguel Bonasso discute el estatuto de la militancia de Montoneros y la representación ficcional de hechos reales en la novela de Bonasso *Recuerdos de una muerte* (1984). Por último, la polémica con Germán García cuestiona la difusión en el país del psicoanálisis lacaniano del que García es un promotor.

La primera polémica es con la escritora Noemí Ulla (1940-) y se produce en el marco de una mesa redonda, titulada “La vanguardia, hoy: el futuro es ayer”, que se publica el 27 de marzo de 1983 en el suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino*³⁷. El aporte principal de esta polémica es dar cuenta de la configuración inestable y parcial, en el sentido de redefinirse constantemente, del campo literario del período ya que sus integrantes luchan por definir su estatuto. Los participantes son: Eduardo Grüner (1946), Luis Thonis (1949), Fogwill, Nicolás Peyceré (1923) y Arturo Carrera (1948).

Fogwill realiza un análisis del estado de la vanguardia literaria argentina en el contexto de la industria de consumo. Considera que los esfuerzos de la vanguardia para integrarse al mercado están perdidos de antemano porque la industria editorial está dominada por el consumo y el tipo de literatura de estos escritores no permite implementar una política cultural que pueda competir con dicho mercado. Para Fogwill, la única posibilidad para ejercer una política cultural hipercontestaria es que la vanguardia no pertenezca a ninguna vanguardia, tal como sucede con Nicolás Peyceré y

³⁷ Periódico fundado por Raúl Horacio Burzaco en octubre de 1982. Se lo consideró innovador por su diseño en formato tabloide, que incluía fotografías de gran tamaño. Cerró en septiembre 1986. El suplemento cultural, *Tiempo y cultura*, fue dirigido primero por Ernesto Schoo y luego por Osvaldo Tcherkaski. Promovió a los pensadores franceses que habían sido prohibidos durante la dictadura, como por ejemplo, Michel Foucault al que le dedica un número especial en 1984, año de su muerte. Además, promueve a escritores que no habían sido legitimados en otros periódicos, como César Aira, Perlongher, Laiseca, Luis Guzmán y los hermanos Lamborghini. En su época final fue dirigido por María Moreno que le dio un tono feminista (Chacón y Fondebrider 1998:46-48). Para un análisis sobre su relación problemática con el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), véase *La patria periodística* (1999) de Susana Carnevale.

Arturo Carrera que realizan obras solitarias. Luego, da el ejemplo de los escritores César Aira, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini y Noemí Ulla, que en principio parecerían formar parte de un grupo pero cuando se leen sus obras, se observa que no están sustentadas en la misma política cultural. Fogwill dice que Lamborghini renunció definitivamente al mercado y que Carrera es un poeta de vanguardia. En el caso de Noemí Ulla, Fogwill considera que “realiza una actividad periodístico-ensayística y se vincula pomposamente con lo más reaccionario de la literatura argentina, representado por Silvina Ocampo y Borges” (1983: 2). Luego continúa analizando y evaluando la obra de los poetas ya mencionados en el mismo tono soberbio que el comentario sobre Noemí Ulla³⁸.

Noemí Ulla responde con una carta que se publica el 2 de abril de 1983 en el mismo diario, donde establece algunas precisiones sobre el comentario emitido por Fogwill. Su carta permite ver la recepción que se hacía de Fogwill fuera del círculo literario restringido en el que se movía, indicando su lugar periférico en el campo. Primero, considera a Fogwill un recién llegado al mundo de letras que desconoce la obra de alguno de sus pares, entre las que se encuentra la de ella. Segundo, considera que Fogwill viene del mundo de la publicidad e interpreta “gestos en lugar de leer la obra que critica sin conocer (“si el aludido hubiera leído mi obra, conocería de mí más de lo que imagina con tanta ligereza: el ruido de la publicidad –mundo del que proviene– no le permite ver la escritura e interpreta “gestos” 1983:23). Así, explica que el gesto que le permitió asociarla a lo reaccionario de la literatura argentina, fue su libro de entrevista *Encuentros con Silvina Ocampo* (1982). Además, considera que Fogwill “saca partido de la aparente apertura ideológica para situarse en un lugar ‘abierto’” (23), relacionado con posiciones políticas de izquierda pero para la autora se trata sólo de un “gesto publicitario”. Luego, sugiere que Fogwill carece del vanguardismo de Borges y se sorprende de que los otros escritores que también fueron maltratados durante la mesa redonda no hayan respondido. Ulla se pregunta: “¿Cundió el terror o todos callaron por asfixia?” (23). Así releva el efecto de pánico que Fogwill genera en el campo literario que no sabe reaccionar a tiempo a sus comentarios desmedidos. La última defensa de

³⁸ En una entrevista de 1982 para la revista *Pie de página*, César Aira confirma el grupo de escritores mencionado por Fogwill. Aira dice: “Los escritores argentinos cuya obra firmaría son amigos míos, algunos muy íntimos, de toda la vida: Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Fogwill, Noemí Ulla” (Carrera, Arturo 1982:3).

Ulla es considerarse una escritora y no una ensayista o periodista, como Fogwill la designó. Por último, señala la intención principal de su carta: contribuir al espacio de discusión que el suplemento permite luego de siete años de censura dictatorial. Así, da cuenta de una buena voluntad que no implica agraviar a Fogwill.

Fogwill responde con una carta mucho más extensa que la de Ulla en la misma sección de correo de lectores, titulada “Ajuste de cuentas entre escritores”, publicada en abril de 1983 (Fogwill 2008:106). En la carta, Fogwill aprovecha para criticar otros sectores del campo intelectual, como el psicoanálisis, los montoneros, la política cultural de la democracia y a otros escritores como Silvina Ocampo y Borges. A continuación, sólo se analizan los puntos principales de la contra argumentación de Fogwill, relacionados con los puntos que Ulla le reprocha en su carta.

Primero explica que hubo una mala transcripción de la mesa redonda debido a su propia “locución atropellada” (2008:106) y las voces de los otros participantes. Así, corrige los errores impresos, entre los que se encuentran las opiniones sobre Ulla. Fogwill considera que la autora no puede formar parte de la vanguardia porque se vinculaba “penosamente” y no “pomposamente”, como escucharon los que transcribieron, “con los más reaccionario de la literatura argentina” (106). Es decir, en lugar de pedir disculpas, Fogwill le echa la culpa a otro sobre el “error” en la transcripción y lleva el argumento a una cuestión de léxico. Así, explica que utilizó el adverbio “penosamente” porque le molesta que Silvina Ocampo y Noemí Ulla hablen en el libro *Encuentros* sobre los servicios domésticos de sus casas natales. Además, Fogwill dice conocer la obra de la autora, una razón más para que no pueda formar parte de la vanguardia literaria ya que su obra evolucionó “desde los estrechos marcos del realismo social” que se ve en la obra de su juventud hacia los textos que conforman *Urdimbre*, que buscan su referente “en el lenguaje reprocesado de la narrativa rioplatense” (107). Es decir, Ulla se basa en otros textos literarios y no en el rioplatense oral directamente, índice para Fogwill de que no puede crear una voz propia.

El próximo argumento de Fogwill contra la autora es la vinculación que mantiene con Borges, que para Fogwill va más allá del simple encuentro durante la presentación del libro de Silvina Ocampo. Fogwill considera que la carta de Ulla da cuenta de dicha

filiación: “*borgea* sobre mí diciendo que soy un “recién venido” a las letras” (106). Fogwill reconoce que Ulla intentó denigrarlo pero él no lo considera en estos términos porque no le interesa pertenecer al salón literario. Aún así, continúa con agravios hacia Ulla y la define como una mujer “fascinada con las instituciones del poder” (107) que entiende acceder a las letras como “acceder a las letras impresas” (107). Luego, la denomina una “gerontófila borgeana” porque no le importa la calidad de la obra, sino que obliga a pagar un “derecho de piso” (107) a los nuevos autores. Luego, Fogwill revierte el argumento de Ulla sobre su supuesta adscripción a la izquierda y se reivindica como “un hace-mucho-llegado a la derecha” (108). Su argumento continúa mostrando que la adscripción política no determina necesariamente la orientación de su política cultural y la acusa de haber sido cómplice del régimen dictatorial ya que pudo publicar textos durante ese período cuando otros autores estaban censurados. Además, señala que mientras que el escribía y difundía la obra de los hermanos Lamborghini, de Perlongher y de Aira, ella, que se define de izquierda, grababa sus intercambios con Silvina Ocampo.

Luego Fogwill explica el sentido que tiene la palabra “reaccionario” en la frase donde acusa a Ulla de pertenecer a “lo más reaccionario de la literatura argentina” representado por Borges y Silvina Ocampo. En el ámbito de la cultura, el término se refiere “al quehacer tendiente a conservar los valores y los hábitos culturales establecidos, y a la obstinada oposición al ingreso de nuevos valores, o prácticas” (108). En el caso de Silvina Ocampo, considera que la misma no posee ninguna política cultural y se limita a integrarse a la política cultural del medio borgeano. Por su parte, Borges perteneció a la vanguardia en su juventud pero luego se dedicó a ejecutar una política cultural reaccionaria, rechazó los valores renovadores de la obra de sus contemporáneos en la narrativa y en la poesía nacional, así como también en la poesía hispanoamericana. Además, ignoró las principales corrientes de ideas europeas de la post-guerra. En ese sentido, Fogwill está satisfecho de no estar emparentado a la figura de Borges. Ulla había mencionado esta instancia en su carta pero como una incapacidad por parte de Fogwill. Por último, propone una teoría sobre la política cultural de la democracia y la figura de Borges. Para Fogwill, no es posible implementar una política cultural en el país hasta que no se desmitifique la figura de Borges. Noemí Ulla no volvió a responder a esta carta de Fogwill, dando fin a la polémica.

La segunda polémica que Fogwill mantuvo en la década es con Miguel Bonasso (1940), periodista y ex militante de Montoneros³⁹. Es la polémica más importante de las tres, no sólo por su extensión, sino también por el tipo de posicionamiento crítico de ambos autores frente a la militancia armada durante la dictadura. El valor principal de esta polémica es la elaboración que ambos autores realizan de la militancia de los años setenta durante el período de la transición democrática. La misma se produce en la revista *El porteño* y gira en torno a problemas de interpretación del libro *Recuerdo de la muerte* (1984), donde Bonasso narra la vida de Jaime Dri, ex diputado peronista por la provincia del Chaco, militante montonero y único prófugo con vida de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), centro clandestino de tortura y exterminio durante la última dictadura. *Recuerdo de la muerte* (1984) fue el primer libro testimonial en narrar estos eventos, algunos de los cuales serían condenados por la justicia veinte años después⁴⁰. La novela escrita durante el exilio mexicano de Bonasso y fechada en septiembre de 1983, fue publicada por primera vez en mayo de 1984 por la editorial Bruguera. Además, fue reconocida como la mejor narración testimonial de tema criminal por la International Crime Writers Association que le otorgó el Premio Rodolfo Walsh en 1988.

³⁹ Organización guerrillera de la izquierda peronista de los años setenta, que tuvo, entre otros objetivos, el retorno al poder del General Juan Domingo Perón. Algunos de sus líderes fueron: Norma Arrostito, Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramus, José Sabino Navarro, Roberto Quieto, Roberto Perdía, Fernando Vaca Narvaja, Emilio Mazza, Carlos Capuano Martínez y Mario Firmenich. Asesinaron a Pedro Aramburu, líder de la "Revolución Libertadora" que derrocó al gobierno constitucional de Perón en 1955. Además, secuestraron a empresarios. El caso más conocido es el de los hermanos Juan y Jorge Born, principales accionistas del conglomerado cerealero Bunge & Born por los que reciben sesenta millones de dólares. Perón los expulsa del movimiento peronista el 1 de mayo de 1974. La organización entra en la clandestinidad el 6 de septiembre de 1974 y el gobierno de María Estela de Perón la declara ilegal el 8 de septiembre de 1975. Por último, la dictadura militar logró desarticularla. Miguel Bonasso dirigió el diario *Noticias* de la organización que alcanzó un tiraje de 150.000 ejemplares diarios, cuya última edición salió el 27 de agosto de 1974. Luego de que la organización pasara a la clandestinidad, vivió oculto en el país hasta 1977, año en que se exilió en México (Gillespie:2008). Para profundizar, véase: *Montoneros. Soldados de Perón* (2008) de Richard Gillespie; *Montoneros. El Mito de sus 12 Fundadores* (2005) Lucas Lanusse y el tomo 5 de *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria argentina: 1976/ 1978* (2006) de Martín Caparrós y Eduardo Anguita.

⁴⁰ Por ejemplo, Jaime Dri va a declarar ante la justicia en la causa contra sesenta y ocho represores de la ESMA recién en diciembre del 2010 (Dandan: 2010). Por su parte, el 22 de octubre del 2011, Miguel Bonasso es convocado para declarar por el juicio contra seis represores por el robo de bebés en el Hospital Militar de Paraná. En su declaración ratifica lo escrito en su libro sobre la supresión de identidad de los mellizos de la militante desaparecida Raquel Negro, nacidos en ese hospital. Para más detalles, véase el artículo de *Análisis Digital*. Disponible aquí: <http://www.analisisdigital.com.ar/noticias.php?ed=1&di=0&no=153690> (Último acceso 08-04.2014)

Entre las motivaciones personales que llevan a Bonasso a escribir el libro, se encuentra la necesidad de elaborar su militancia en la organización guerrillera. En una entrevista para *Radar* de 1998, en ocasión de la segunda edición del libro, Bonasso le dice al entrevistador, Miguel Russo, que *Recuerdo de una muerte* le permitió salir del sentimiento de derrota que le generaba el fracaso del proyecto de Montoneros:

“Me permitió salir de una derrota devastadora que me había dejado muy mal, un momento en el cual me sentía más acompañado de los muertos que de los vivos, siendo un hombre de treinta y pico de años. Esa cosa terrible de la muerte de los compañeros, del exilio, de la soledad, de la derrota, fue conjurado al sentarme a escribir, al poder unir en una misma propuesta existencial lo que era mi historia militante, la historia de nuestra generación, la denuncia del terrorismo de Estado que era necesario denunciar (vale aclarar que corría 1980, la dictadura aún estaba en el poder). Sirvió para recuperarme a mí mismo, rehacer mi vida, proyectarla a futuro. Con esa novela pude recuperar esa vocación que tuve que dejar en los momentos más álgidos de la militancia y volver a enlazarla con mi vida” (Russo:1998).

Miguel Russo también menciona las críticas negativas que recibió su libro luego de su publicación, como por ejemplo, “que no hubiera sido tan calvinista como otros narradores de no-ficción, que se metiera con las subjetividad de los represores y de los compañeros” (1998). En esta entrevista, Bonasso también explica que algunos de los antiguos compañeros de la organización como Roberto Perdía y Fernando Vaca Narvaja lo visitaron en México para decirle que su libro no explicaba las causas de la lucha Montonera y mostraba sólo un momento específico, el de la guerra entre la organización y el aparato represor (1998). Estas críticas muestran que la publicación del libro resulta en sí misma polémica o al menos problemática porque no parece satisfacer las expectativas de representación de los diferentes sectores implicados en los eventos que evoca. En esta línea es que debe pensarse el cuestionamiento de Fogwill. Sus críticas principales se dirigen al estatuto de la representación ficcional de hechos reales y a las decisiones internas que la organización guerrillera toma en su paso a la clandestinidad, dejando a los jóvenes militantes de base librados a su suerte mientras que los cuadros logran salvarse⁴¹.

⁴¹ Cecilia González en su artículo “Galeotes: La prisión según *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso” (2008), estima que el libro presenta una perspectiva diferente de la teoría de los dos demonios, discurso dominante en el período, que considera que los grupos guerrilleros y los militares que se lanzaron a una guerra cruel. La represión feroz a los militantes de izquierda se justifica como una etapa necesaria de la guerra antsubversiva que la Junta implementaba. Además, la sociedad civil es presentada como una

A continuación, se analiza el corpus de textos que forman parte de la polémica entre Fogwill y Bonasso. Fogwill escribe dos artículos, uno en junio de 1984 en *Primera Plana*, titulado “Espejismos políticos, espejismos literarios” y otro en agosto de 1984 en *El porteño*, titulado “Los libros de la guerra”. Bonasso, desde el exilio sólo accede al segundo texto y responde con una carta al director de la revista que se publica en noviembre de 1984. Por esa razón, se privilegia el segundo texto de Fogwill en el análisis principal. Por último, Fogwill responde con otra carta que se publica siempre en la misma revista en diciembre del mismo año. Esta polémica forma parte del primer corpus de recepción crítica del libro de Bonasso y es quizás uno de los primeros en criticarlo.

En el artículo “Los libros de la guerra”(Fogwill:1984f), Fogwill analiza varios libros testimoniales y de ficción⁴², que tratan sobre el período de la dictadura y la militancia armada. El artículo se divide en nueve secciones y le dedica una sección entera, titulada “Recuerdos de algún vivo”, al libro de Bonasso⁴³. Primero, Fogwill elogia la escritura de

víctima. El *Nunca Más* (1984), uno de los primeros libros editados durante la post-dictadura, también presenta a los desaparecidos, en su mayoría militantes, como víctimas del terror de Estado, dejando en segundo plano su compromiso político (González 2008:186). Bonasso no presenta el testimonio de Dri desde la perspectiva del ciudadano civil, víctima del terrorismo de estado, sino que por el contrario, la lucha armada aparece reivindicada y las dificultades que sufre el protagonista se presentan como la consecuencia terrible pero al mismo tiempo esperable del enfrentamiento político y militar entre las dos facciones. Dicho enfrentamiento prosigue durante el cautiverio de Dri en la ESMA a través de la introducción de otros personajes que representan el terrorismo de Estado y la resistencia revolucionaria. Esta última se presenta desde la perspectiva del sacrificio donde el enfrentamiento al poder dominante se diseña como un juego de estrategia en el que la simulación y la mentira resultan capitales para la supervivencia. La fuga de Dri del campo de concentración pone fin a dicha confrontación (186-188).

⁴² En el libro *Los libros de la guerra*, este artículo fue titulado “La guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial” (2008:80-90). Los otros libros que analiza son: *Nihilismo y Experiencia extrema* (1975) de Víctor Massuh, *Pensar la Republica* (1977) editado por la Fundación Piñero Pacheco, *A guerra da Argentina* (1978) de Marcelo Dias, *Preso sin nombre, Celda sin número* (1982) de Jacobo Timerman, *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano, *Montoneros, la soberbia armada* (1984) de Pablo Giussani y *Los hechos armados* (1978) de Juan Carlos Marín.

⁴³ El artículo “Espejismos políticos, espejismos literarios” de junio de 1984, publicado en *Primera Plana*, realiza algunas de las mismas críticas que el artículo de agosto. Aun así, hay argumentos que difieren y el tono general del artículo es mucho más violento y directo que el de agosto. Al inicio critica a Montoneros desde una posición política de izquierda, basada en una divergencia fundamental sobre la orientación que debe tomar la práctica política. Fogwill abre un debate público provocador y polémico al cuestionar y reevaluar las prácticas internas implementadas por los militantes en sus propias organizaciones guerrilleras en lugar de centrarse en el tipo de representación que se hacía de los militantes al inicio de la transición, como víctimas inocentes de las circunstancias, como presentan, por ejemplo, dos libros contemporáneos al de Bonasso, el *Nunca más* (1984) y *La noche de los lápices* (1986) (González: 2008). En estos libros como en el de Bonasso se los presenta además como héroes míticos que sacrificaron su vida por la lucha de liberación (Calveiro:1998, 2005; Longoni:2007). La crítica principal de Fogwill se centra entonces en los presupuestos básicos de la lucha armada. Además, considera que

Bonasso, contrariamente a los otros libros comentados que considera mal escritos. Luego, realiza una serie de críticas que van a provocar la polémica con Bonasso. La primera de ellas es el tratamiento ficcional que Bonasso utiliza en su libro para no revelar los problemas internos de la organización Montoneros (“¿Cuánto perdió el público por el afán, que bajo un disfraz testimonial, pone Bonasso en ocultar los entretelones que el país necesita conocer sobre la “interna montonera” que él bien conoce y que su libro no deja traslucir?” Fogwill 1984f: 59). Así, Fogwill considera que las técnicas de “verosimilización” que a Rodolfo Walsh (1927-1977) le habían permitido escribir *Operación Masacre* (1957), a Bonasso le sirven para “la adulteración de la verdad histórica” (1984f:59), teniendo en cuenta que dispone de información de primera fuente. La segunda crítica es el “azar” en los eventos que permiten que Jaime Dri se salve. Para Fogwill, ese azar “tiene un significado político que esta realidad novelada debió haber expuesto al lector” (59) y si bien no lo menciona explícitamente, toca la idea de traición de Jaime Dri, que logra fugarse de la ESMA con vida. Ana Longoni en su libro *Traiciones, La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007), realiza críticas similares a las de Fogwill respecto a la traición de Dri (2007:86-108)⁴⁴.

Bonasso no cuestionaría este aspecto en su libro al reivindicar la condición luchadora de los militantes. Luego, Fogwill revisa la figura de Rodolfo Walsh a la que considera que hay que rehabilitar ya que fue censurada durante años. Acepta la interpretación de Piglia sobre el género de literatura-verdad que creó con su libro *Operación Masacre* (1957). También cuestiona la apropiación y utilización política que Montoneros hace de su *Carta abierta a la Junta Militar* (1977) para avalar y promover la muerte heroica del militante entregado a una causa política más importante que su propia vida. Así, analiza la interpretación que Walsh realiza del suicidio de su hija, Victoria Walsh, también militante, para dar cuenta de las paradojas de la organización guerrillera, que promueve el suicidio de militantes en caso de encontrarse en una situación peligrosa, como la hija de Walsh que prefiere suicidarse antes que sufrir la tortura en mano de los militares. Fogwill analiza el siguiente fragmento de la *Carta*: “no vivió para ella, vivió para los otros. Su muerte, sí, su muerte fue gloriosamente suya y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace en ella” (2008:77). Primero, Fogwill considera que la muerte de su hija, le permitió comprender a Walsh la diferencia entre “una vida para otros” y “una muerte para sí” (77), ideales que la militancia guerrillera promovía. Luego, cuestiona esta misma instancia, subrayando su aspecto trágico y absurdo de esa muerte ya que considera que Walsh no alcanzó a reconocer “el grotesco de una carrera política condenada a terminar en un episodio policial-militar, ante la perplejidad de un vecindario muerto de miedo, esa escena prevista en el modelo político de milicia de élite” (77). Pilar Calveiro (1998, 2005), ex-militante montonera, analiza algunos de los aspectos que Fogwill reprochaba a los militantes en los ochenta. Calveiro considera que la misma dinámica interna de Montoneros entre 1976-1980 terminó asfixiando la organización y definió su derrota política y militar porque se consideraban indestructibles y concebían el triunfo como un destino histórico (1998:19). Con relación a los militantes de base, reconoce que la dirección de Montoneros los dejó sin recursos y no los protegió, por lo que al no poder escaparse del país, terminaron en su mayoría en los campos de concentración (Longoni 2007:165). Por último, considera que la visión heroica de los años setenta es contraproducente porque cierra la discusión sobre lo ocurrido (Pikielny:2012).

⁴⁴ Aún así, Longoni señala que en el caso particular de estos relatos, el hecho de sobrevivir se configura como una trampa sin salida porque el sobreviviente se vuelve un traidor para todos: los prisioneros del

Por último, Fogwill retoma su primer argumento sobre la calidad de escritura de Bonasso, pero ahora lo utiliza en su contra, ya que considera que esta habilidad se pone al servicio de la mentira: “Al pasar de su oficio de revolucionario profesional a este nuevo oficio de escritor profesional, Bonasso ha ganado en calidad de su producto” (59). Luego continúa: “Es de esperar que en su obra venidera cuente las aventuras de alguien sometido a esa forma sutil de la represión que es el ocultamiento de la verdad y la adulteración de la verdad histórica” (59). Ana Longoni también menciona este aspecto ambiguo del libro de Bonasso que se ubica en un territorio impreciso entre testimonio y literatura (2007:60-67). Además, menciona otras dos críticas al libro (Nofal:2001, Jozami:2006) que cuestionan lo mismo que Fogwill: la reivindicación de literatura-verdad resulta ambigua o dudosa ya que, a diferencia de Walsh, no respeta la distinción tajante entre denuncia política y literatura de ficción. Así, puede pensarse que la lectura de Fogwill resulta una pionera de lo que veinte años después será aceptado sin polémica, indicando que las condiciones de lectura y el horizonte de expectativas de los lectores se modificó de manera tal que se pueden realizar críticas a la elaboración ficcional de ese período de la historia argentina⁴⁵. Por su parte, Valeria Manzano (2007) explica que con esos procedimientos narrativos –apelar a su experiencia personal como garantía de verdad del pasado evocado y confundir deliberadamente la figura del narrador con el autor empírico, borrando la frontera entre ficción y realidad– Bonasso contribuye a reconstruir la cultura peronista de izquierda luego de la dictadura. Para la autora, lo más interesante de *Recuerdo de la muerte* es la estructura de dos voces que el libro proporciona. Si la perspectiva central es dada por Jaime Dri, Bonasso compite con esta voz para organizar el texto desde su propia perspectiva. Considera que Bonasso es un mensajero y un organizador cultural del legado del peronismo de izquierda amenazado (186). Su análisis se opone al de Fogwill ya que rescata la elaboración que Bonasso realiza de Montoneros al situarla en

campo de concertación, los represores y los compañeros en libertad. Esta instancia no forma parte de los argumentos de Fogwill porque el hecho de que cuestione las otras instancias resulta lo suficientemente polémico y provocador en el contexto de la transición democrática pero se deja sobreentender.

⁴⁵ Jung Ha Kang y Eduardo Rinesi en su artículo “Novela, testimonio y memoria. A propósito de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso”, consideran que lo valioso del libro es justamente el carácter inverosímil de la historia narrada que debe verosimilizarse a través de estrategias de montaje de otros discursos como los que Bonasso utiliza (2010:120). Para los autores, Bonasso quiere transmitir lo indecible y indescifrable de la experiencia de Dri. Aún así, la crítica de Fogwill tiene una dimensión política sobre los valores de la militancia que en el análisis de Kang y Rinesi no se encuentra presente.

el contexto histórico social de los setenta.

La respuesta de Miguel Bonasso es una carta al director de *El porteño*, publicada en noviembre de 1984 y titulada “Bonasso vs. Fogwill” que ocupa casi toda la página y se dispone en tres columnas, siguiendo la diagramación de la revista. En la misma presenta y desarrolla seis argumentos en contra de la interpretación que Fogwill hizo de su libro y de su persona. El primer agravio se encuentra en el título de la sección donde Fogwill analiza su libro, titulado “Recuerdos de un vivo”. Primero dice que Fogwill preferiría que él estuviera muerto, como los miembros de la Junta Militar. Luego, recoge el segundo significado de la palabra “vivo”, que es lo que Fogwill quiso subrayar para indicar su naturaleza astuta, pícara y oportunista. Así, Bonasso hace tres preguntas retóricas para cuestionar la viveza que Fogwill le atribuye y se configura a sí mismo como una víctima y un mártir de la causa revolucionaria: haberse jugado diez años de su vida en Montoneros, vivir en un exilio forzado (desde 1977 vivía en México) y haber escrito el libro que lo vuelve a exponer a la mirada pública y al peligro que conlleva.

El segundo tema que su carta desarrolla es la calificación que Fogwill hace sobre su profesión. Fogwill había dicho que Bonasso había dejado de ser un “revolucionario profesional” para ser un “escritor profesional”. Bonasso replica que su única profesión es la de ser periodista desde los dieciocho años (Bonasso 1984: 4) y considera que no ha dejado de ser revolucionario, como lo prueba su libro *Recuerdo de la muerte*. El tercer punto que Bonasso discute es el calificativo que Fogwill usa para designar a Montoneros. Para Fogwill es una “banda”; es decir una agrupación que se reúne con fines ilícitos o criminales. Bonasso considera que con el uso de esa palabra Fogwill se contradice a sí mismo porque implementa lo mismo que critica en su artículo “La herencia semántica del proceso” (publicado en *El porteño* unos meses antes, en mayo de 1984) y así lo ubica junto a los represores de Estado que con la implementación de términos lingüísticos específicos durante la dictadura lograron modificar la cultura nacional.

El cuarto tema que cuestiona es el estatuto de “mentiroso” que Fogwill le atribuye por haber escamoteado datos e información en su libro. El quinto aspecto de la

interpretación de Fogwill que le molesta es la apropiación que hace de la figura de Rodolfo Walsh para compararlo con la de él. Bonasso considera que Fogwill no valora la militancia montonera de Walsh y presenta una imagen de combatiente heroico muerto en acción. Fogwill había calificado a Walsh de “malogrado”. Bonasso considera que es un termino inadecuado: “‘el malogrado Walsh’ como si se tratara de un cantante de tangos muerto en un accidente y no un heroico militante popular que cayó asesinado en una emboscada del Grupo de Tareas 33/2 de la Escuela de Mecánica de la Armada” (1984:4). El último punto de la carta se relaciona con la acusación de Fogwill sobre la adulteración de la verdad histórica que hace en su libro. Es el tema más largo de la carta y exaspera a Bonasso porque cuestiona el estatuto de veracidad no sólo de su libro, sino de muchos otros aspectos de la militancia. Bonasso considera que Fogwill es un “crítico inconsecuente” porque no logra darse cuenta del alcance de sus críticas. Así, se lanza a una serie de preguntas retóricas⁴⁶ que muestra el grado de ofensa por el poco reconocimiento que Fogwill hace de la causa militante. Acusa entonces a Fogwill de hacer una lectura “superficial, mezquina y cargada de mala fe” (4) que lo lleva a pedir definiciones y aclaraciones en su libro. Luego, explica que el propósito de su libro no era glorificar u ocultar las fallas de los personajes, sino más bien “restituir el fenómeno del terrorismo de Estado”(4). Bonasso estima que Fogwill ataca a Jaime Dri porque no comprendió el objetivo final de su libro. Además, lo considera un “frívolo” por la manera en que juzga la vida del sobreviviente. Luego, construye una figura de Dri víctima de las circunstancias que le tocó vivir: “Dri que militó toda su vida, sufrió la cárcel, persecución, el secuestro de sus hijos de 4 y 6 años y su propio secuestro”(4). Además, agrega que Fogwill mismo comete errores de lectura al introducir información que no está presente en el libro, como por ejemplo, el hecho de que Montoneros también ajustició el comportamiento de Dri y lo bajó de nivel dentro de la organización luego de haberse escapado de la ESMA. Por último, termina su carta con una ironía. Dice que le gusta la idea de seguir escribiendo libros en el futuro, tal como Fogwill propone pero que prefiere cambiar de tema. Lo va a titular “Memorias de un chanta” y va a tratar sobre un hombre que nunca hizo nada pero que se coloca por encima de todos para

⁴⁶ Las preguntas son: “¿Cuál es la verdad histórica, Señor Fogwill? ¿La de mi generación que buscó apasionadamente –con terribles errores, es cierto– a lo largo de una década? ¿La que traté de rastrear en el testimonio vivo de Jaime Dri y otros sobrevivientes durante tres arduos años? ¿La de quienes fueron cómplices de la masacre? ¿La de quienes no se equivocaron porque se quedaron en su casa? ¿O la que usted tiene en el bolsillo y no se anima a enunciar por temor a que se la roben? (4).

juzgarlos, como Fogwill.

La polémica termina con una respuesta de Fogwill publicada en diciembre de 1984 en la sección de cartas de *El porteño*. Su carta es más corta que la de Bonasso ya que ocupa una columna y media de la página. Fogwill parece sorprendido por la mala recepción que Bonasso hizo de la crítica de su libro y duda de que la carta haya sido escrita por Bonasso (“¿Quién la escribió? (...) ¿Sería Bonasso?”. Fogwill 1984:4). Además, Bonasso decía al inicio de su carta que no sabía quién era Fogwill (“un Señor Fogwill cuyos antecedentes periodísticos y políticos desconozco”. Bonasso 1984:4). Fogwill responde a esto diciendo que se enorgullece de no poseer ninguno de los dos, desacreditando el sistema de validación de Bonasso, que se basaría en esos dos parámetros para saber con quién está discutiendo. Además, le resulta raro que Bonasso se autoproclame “periodista” y “revolucionario” y que al mismo tiempo se ofenda de que lo califiquen de “revolucionario profesional” (“Si uno es periodista de profesión, revolucionario de vocación y pone su profesión al servicio de un grupo que considera revolucionario y cobra puntualmente por los servicios que cobra a la organización: ¿No es un “revolucionario profesional”? 1984: 4). Fogwill no sólo es irónico al dudar sobre la autoría de la carta de Bonasso o al jugar con el significado de las palabras, sino que además implementa una defensa retórica basada en los ejes metonímicos escritor/revolución. De esta manera establece relaciones semánticas por contigüidad entre los términos que presenta, transformando su significado. Así, Fogwill considera que Bonasso es un “escritor profesional” porque cobra por escribir textos de ficción y porque se obsesiona con las palabras que Fogwill utilizó en su primer texto. A Bonasso le había molestado que Fogwill designara a Walsh como “malogrado” y que designara a Montoneros como una “banda”. Fogwill procede a una aclaración de los usos de esas palabras, desplazando el sentido original. En el caso de “banda”, Fogwill dice que sirve para designar a los militantes que no estaban en los cuadros de dirección y que sufrieron la persecución luego de que la cúpula pasó a la clandestinidad⁴⁷. Luego, Fogwill considera que Bonasso parece “una vieja profesora de gramática” (4) al evaluar la palabra “verosimilización”, que Fogwill había utilizado para evaluar las estrategias narrativas implementadas en su libro. Fogwill procede a explicar de donde tomó el

⁴⁷ “Trataba de diferenciar al grupito de las decenas de millares de chicas y muchachos que gritaba “MON-TO-NE-ROS” y de millares de argentinos que quedaron pegados en facultades, oficinas, fabricas y villas la noche que sin preaviso la cúpula decidió pasar a la clandestinidad y asumir una guerra improbable” (4).

concepto, posicionándose como alguien con mayor capital cultural que Bonasso al que acusa de no conocer el término por haber estado leyendo ocupándose de la política nacional⁴⁸.

El último argumento que Fogwill responde a favor de la propuesta de Bonasso de escribir una novela que se titule “Memorias de un chanta”. El libro debe basarse en la propia experiencia de Bonasso, porque así va a lograr asumirse como un escritor profesional. Fogwill considera que se encuentra mejor preparado para este trabajo que para el de la política. La evaluación de Fogwill se sustenta en “los resultados de la práctica de montoneros” (4). Por último, Fogwill finaliza su artículo con propósitos provocadores. Dice que va a dejar de llamar “banda” a los Montoneros no por respeto a los muchos dirigentes sobrevivientes de la organización, sino por respeto a los pocos sobrevivientes militantes de base que continúan reivindicando a la organización y a los jóvenes que se ilusionan con el tipo de militancia que Montoneros propone⁴⁹.

La última polémica del período es con Germán García⁵⁰ (1944-), uno de los fundadores de la revista *Litera*⁵¹ junto a Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. El aporte principal de

⁴⁸ “Naturalmente el autor de la carta no ha leído esos libros: por entonces estaría leyendo sesudos sermones de curas del tercer mundo, o arengas heroicas del Comandante Pepe, o tal vez como buen periodista, estaría ocupado en verosimilizar sin saber que lo hacía, o como buen montonero, daría más crédito a la lectura de sus sentimientos que a la lectura de los libros que tratan de explicar los sentimientos” (4).

⁴⁹ Bonasso publica un último artículo en julio de 1985 en la revista, denunciando la implicancia del militar Leopoldo Galtieri en la desaparición de personas durante la dictadura. Galtieri fue Presidente durante el gobierno de facto entre 1981 y 1982 y, como se ha mencionado, recurrió a la Guerra de Malvinas para restablecer la firmeza del régimen. El texto de Bonasso se publica en medio de las audiencias públicas de los Juicios a las Juntas Militares, realizadas entre el 22 de abril y el 14 de agosto de 1985, donde declararon 833 personas. En el mismo, titulado “Nuevas Pruebas contra Galtieri”, Bonasso dice que *Recuerdo de una muerte* –publicado en mayo de 1984 y con tres reediciones hasta la fecha– expone datos que sirven como pruebas de la participación de Galtieri en la represión clandestina y en la exportación del terrorismo a México (Bonasso 1985:21). Agrega que la justicia argentina sigue sin investigar lo sucedido. Luego explica que un periodista al que mantiene en el anonimato en el artículo, realizó una investigación que corrobora lo que la novela de Bonasso expone. Por último, el artículo enumera la nueva información que prueba la culpabilidad de Galtieri. Aun así, en la sentencias de diciembre de 1985 Galtieri no fue condenado por no haberse podido demostrar los delitos que se le imputaban.

⁵⁰ En 1974 forma parte del grupo de Oscar Masotta que funda la Escuela Freudiana de Buenos Aires y en 1979 se instala en Barcelona, donde continúa el trabajo de Masotta, que vivía ahí y que muere ese mismo año. En 1985, año de la polémica, García regresa a la Argentina donde funda la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis (BIP) y la revista *Decartes*. Como escritor es conocido por sus novelas *Nanina* (1968), *Cancha Rayada* (1970) y *La vía regia* (1975).

⁵¹ Revista de crítica literaria, crítica de la cultura y psicoanálisis que conoce cinco números entre 1973 y 1977. Se definió como una revista de vanguardia. En el 2011, la Biblioteca Nacional realizó una edición facsimilar de la revista bajo la curaduría de Juan José Mendoza. En dos ocasiones Fogwill menciona la importancia de la revista en la formación cultural de los años setenta por el programa estético que

esta polémica es cuestionar la nueva configuración del campo psicoanalítico nacional durante la transición democrática con la llegada del psicoanálisis lacaniano. Además, objeta el lugar de poder que ocupa García en esta importación teórica, como propulsor de una nueva corriente dentro del movimiento. Como no se pudo acceder a los textos originales, no se analiza la polémica pero se la reconstruye a partir de la información que aparece en la introducción de la entrevista de Sergio Bizzio (1985) que se analiza en la próxima sección y el obituario de Germán García (2010), donde recuerda su relación con Fogwill.

En el obituario del 2010, García explica que se conocieron a fines de los años setenta. La primera imagen que da de Fogwill es la del adelantado a su época: “Fogwill exhibía un perfil de ganador, deportista, hombre de recursos en un ambiente donde todavía se cultivaba Pavese, los tangos melancólicos y otras intoxicaciones” (García: 2010). Así, García delinea una figura de autor que puede ser percibida en el campo como provocadora por su arrogancia y pretensión de superioridad. Después explica que durante la dictadura Fogwill fue solidario porque le cedió un espacio en su empresa de estudios de mercados, para dictar clases a grupos de estudio privados. Además, dice que le dio a Fogwill algunas clases sobre teoría psicoanalítica, especialmente sobre la interpretación de los sueños⁵². Luego señala que se produce un cambio y que entre ambos empiezan a comunicarse en el tono de la ironía y la provocación. Por último, recuerda la polémica. Fogwill escribió un texto con el pseudónimo de Mauricio Minzer donde lo acusa de difundir la obra del psicoanalista Jacques Lacan en el país⁵³ (“años después leí su primera provocación por escrito: con seudónimo decía que nosotros, los incautos, al difundir a Lacan facilitábamos la venta del Mirage (espejismos) y otras cosas por el estilo” García:2010). García responde a la provocación con un texto titulado “El viejo vizcacha o el ser boludo” (García:2010). Por su parte, la introducción de la entrevista Bizzio se limita a reproducir dos fragmentos de los comentarios que Germán

promovía. La primera vez lo hace en el artículo “Ese gustito a muerto”, publicado en *Primera Plana* en mayo de 1984 y reproducido en *Los libros de la guerra* (2008:132). La segunda vez lo hace en la entrevista de Daniel Freidemberg (1993).

⁵² En el libro *Fogwill, una memoria coral*, Germán García evoca estos hechos con más detalles que en el artículo del 2010 (2014:11, 22, 27-28, 37). Aun así, no menciona la polémica que mantuvo con Fogwill.

⁵³ El contexto en que se produce la polémica es probablemente durante la participación de Jacques-Alain Miller, yerno y difusor de la obra de Lacan en el Tercer Encuentro Internacional del Campo Freudiano realizado en Buenos Aires en julio de 1984, que convocó alrededor de 1200 psicoanalistas en el Centro Cultural San Martín. La terapeuta Liz Spett presenta un dossier, que incluye una entrevista a Germán García y a Tomás Abraham para la revista *El porteño* N° 33 en Septiembre de 1984.

García hizo en ese artículo sobre Fogwill. El primer comentario es “Fogwill es una víctima de la interpretación kleiniana” (Fogwill 2008:269). García también lo cuenta en su obituario. La frase reenvía a la psicoanalista de niños Melanie Klein (1882-1960). La expresión con la que Germán García califica a Fogwill se refiere al tipo de interpretación violenta e intrusiva que esta realizaba. Así, explica que Fogwill utiliza el mismo tipo de violencia a la hora de interpretar. El segundo comentario es la respuesta que García le da a Fogwill en el artículo que escribió. Para García, Fogwill “no es el Quijote, ni el Martín Fierro, sino la reencarnación del Viejo Vizcacha” (2008: 270). Este personaje del *Martín Fierro* (1872) encarna los valores de la picardía y la astucia, entre otros, como variantes de la maldad, todos calificativos que García le atribuye a Fogwill. En la entrevista de Bizzio no se reproduce ningún arrepentimiento por parte de Fogwill⁵⁴, terminado la introducción de un modo bastante abrupto, sugiriendo que no es la última polémica que Fogwill mantendrá, como lo demuestran las polémicas que se analizan en el capítulo dedicado al período 2000-2010.

Crítico literario: contra Ricardo Piglia y Jorge Asís

Los artículos de Fogwill dedicados a la crítica literaria cuestionan los modelos canónicos imperantes a inicios de los ochenta y promueven autores no reconocidos por ese canon. Algunos de los escritores y poetas que para Fogwill fundaban una “nueva estética” son: Alberto Laiseca (1941) y César Aira (1949), los poetas Leónidas (1927-2009) y Osvaldo Lamborghini (1940-1985), Héctor Viel Temperley (1933-1987) y

⁵⁴ En 1997, Fogwill lo menciona en la entrevista de *El ojo mocho* (González 1997:12) y dice que García se creyó el papel inquisidor que había representado. En su obituario (2010) García recuerda lo sucedido y cuenta cómo se conocieron a fines de los setenta. Por su parte, Diego Erlan (2012) menciona una carta que Fogwill le escribió a García donde elogia la revista *Literal* y critica el psicoanálisis. Diego Erlan reproduce esa parte de la carta: “Lo más lúcido que leí sobre política en Argentina fuera de Terragno y alguna nota mía, está en *Literal* 1. *Literal* es una cueva de pavos, ex novias, chupamedias, mal escritores. Un papelón. Lo mejor que publicó en literatura es lo de Lamborghini. De psicoanálisis no opino. La Escuela Freudiana es una entidad ridícula como la Asociación Argentina de Dirigentes de Empresa. Ni siquiera es el Instituto Di Tella del análisis, porque aquel tenía más elegancia. Prefiero a los lacanianos que a los kleinianos porque son más marginales. El psicoanálisis ha de ser cosa marginal pero es muy chiquito en relación a la filosofía y a la literatura por eso yo no soy psicoanalista ni analicólogo. Ni simpatizante de Lacan ni amigo de la cana. Lástima que tanta gente ande desperdiciada en eso. Yo me analizo por razones psicoanalíticas, no porque no se me para ni porque no gano plata ni por insomnio ni por sicosomático. Tal vez por sicosíquico. La literatura, la filosofía, la guita, son las tres cosas más parecidas al poder real, y a veces se pueden trastocar en él. Yo me quedo en el goce del parecido y espero con esmero que la corriente sólo me desemboque. Sino mala leche” (Erlan: 2012). Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/La-larga-risa-de-todos-estos-anos_0_757724230.html (Último acceso 08.04.2014)

Alberto Girri (1919-1991)⁵⁵. Lo que estos autores comparten es “la explicitación de la circulación del poder, del deseo y del dinero en el proceso narrativo y el reemplazo de la ‘supersticiosa ética del lector’ del modelo borgeano de público por una furiosa ética basada en los goces del poder y de la sumisión” (Fogwill 2008: 130). Fogwill no explica con más detalles el programa estético de estos autores, entre los que se incluye, pero la definición resulta lo suficientemente clara y coherente con el tipo de narrativa y poesía que producen. Además, este grupo de escritores se caracteriza principalmente por su oposición común al canon establecido en el campo literario del período. Fogwill los apoya por el tipo de posición marginal que ocupan en esa configuración.

Fogwill es mucho más explícito a la hora de examinar y enjuiciar la obra de autores que no responden a su modelo estético. Así, sus principales críticas se dirigen contra Ricardo Piglia (1941)⁵⁶, consagrado por la academia y contra Jorge Asís (1946)⁵⁷, aclamado por el gran público, gracias a su trabajo como periodista en el diario *Clarín* durante la dictadura. A continuación, se analizan dos artículos donde Fogwill critica *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís y *Respiración artificial* de Ricardo

⁵⁵ Los artículos sobre la obra de Alberto Laiseca son: “Las aventuras de la escuela de Viena”, publicado en *Vigencia* en 1982 (Fogwill 2008:103-105) y “La otra literatura: los inéditos de Laiseca”, publicado en *Tiempo argentino* en junio de 1986 (2008:133-140). El artículo donde menciona a César Aira y los hermanos Lamborghini es “Política pública y literatura confidencial”, publicado en *Primera plana* en mayo de 1984 (129-130). Los artículos dedicados a Viel Temperley son: “Cuando la poesía combina experiencia y memoria textual” (146-149), publicado en *Tiempo argentino* en septiembre de 1986 y “La consagración del poeta menor”, publicado en *Diario de Poesía* N°19 en 1991 (150-152). El artículo sobre Alberto Girri es “Esa cosa que él hace con las palabras”, publicada en *Tiempo argentino* en agosto de 1986 (141-145). Además, le dedica un artículo al libro de poemas *Los conjurados* (1985) de Borges, publicado en la revista *Creación* en 1986 (153-154). Por último, hizo una reseña sobre la importancia de la revista *Literal* (1973-1977) y la revista *Crisis* (1973-1976) para el campo cultural de los años setenta, titulada “Ese gustito a muerto” publicada en *Primera plana* en mayo de 1984 (131-132).

⁵⁶ Ricardo Piglia (1941) fue profesor en la Universidad de Buenos Aires, en Princeton y en Harvard. Como escritor de ficción, su libro de cuentos “Jaulario” o “La invasión” (1967) recibió una mención especial en el VII Concurso de Casa de las Américas. *Respiración artificial* (1980) es su primera novela por la que recibió el premio Boris Vian en 1981. Su segunda novela, *La ciudad ausente* (1992), fue llevada a la opera por Gerardo Gandini en 1995.

⁵⁷ Jorge Asís (1946) ocupa un lugar controvertido en el campo literario y cultural por sus adhesiones estéticas y vinculaciones políticas. Milita en el Partido Comunista de 1968 a 1973. En 1974, obtiene la primera mención de Casa de las Américas por su novela *Los reventados* (1974). Luego, de 1976 a 1982 trabaja como periodista para el diario *Clarín* con el pseudónimo de Oberdán Rocamora y conoce un éxito masivo (Favoretto: 2008). Su novela, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), fue un best-seller que vendió 200.000 ejemplares y fue llevada al cine en 1985. En 1984, vuelve al periodismo, especializado en la sección política en la revista *Libre*, dirigida por Jorge Fontevecchia (Molina, Daniel:1985). Además, publica *Diario de la argentina*, una ficción de tono autobiográfico sobre su experiencia como periodista en el diario *Clarín*, que le valió un boicot en la promoción de la novela en ese periódico y en *La Nación*. Durante los diez años de presidencia de Menem, obtiene cargos políticos importantes. De 1989 a 1994, se desempeña como Embajador argentino ante la UNESCO y luego como Secretario de Cultura de la Nación. De 1997 a 1999, es designado embajador en Portugal. Por último, en el 2007, es candidato a vicepresidente de la Nación, acompañando a Jorge Sobisch.

Piglia, dos novelas claves de 1980. Ambas novelas elaboran diferentes aspectos lo ocurrido durante la última dictadura y se pueden publicar porque la censura del régimen comienza a disminuir a inicios de los ochenta.

Las primeras críticas de Fogwill a la obra de Piglia y Asís se producen en el artículo “Jardín de letras robadas”, publicado en *Vigencia* en diciembre de 1981 (Fogwill 2008:95-102). Se inscriben en un cuestionamiento general y un balance del campo literario a fin de 1983. El artículo se divide en seis secciones diferenciadas con subtítulos, donde cuestiona el funcionamiento y la promoción que el mercado literario establece a través de diferentes organismos y eventos, desde las reseñas literarias en los diarios de mayor tirada, el sistema de concursos literarios y la feria del libro, hasta el estrellato denigrante del escritor en los medios de prensa. Para Fogwill, la literatura que se está produciendo en el país “está marcada por un populismo calcado de la chabacanería porteña que se parece demasiado al apoliticismo oportunista de las figuras del arte de masas” (2008:101). Es decir, Fogwill considera que la producción literaria ya no obedece a posiciones políticas y estéticas, como en la década de los setenta, sino que obedece a intereses comerciales. Frente a esta literatura hay otra que se escribe en los márgenes, “fura de los géneros y los formatos apreciados por la prensa dominical y su público, fuera de los catálogos de la editoriales masivas y lejos de los proyectos de éxito y de los proyectos de redención” (102), como la producida por Fogwill y los escritores que promueve.

Las críticas a las novelas de Piglia y de Asís se producen en la primera sección del artículo. De la novela de Piglia dice: “Desde las páginas de *Vigencia* se ha dictaminado que *Respiración artificial* es la peor novela de su generación, olvidando señalar que es la peor novela del mejor escritor de su generación” (95). Luego, señala que el título de la novela reproduce las iniciales del país (“República Argentina”) y esconde el anagrama de “Roberto Arlt”, “fantasma de cabecera del autor” (95). Esta última referencia alude a la teoría sobre la periodización de la literatura argentina que Piglia elabora en la novela: Borges cierra el siglo XIX y Arlt es el primer escritor moderno del siglo XX. Por último, considera que el título de la novela es “sabio” porque alude a “la imposibilidad de insuflar vida a los últimos lúcidos que asfixia la realidad argentina” (95). Fogwill no da explicaciones de por qué considera que es la peor novela pero, a diferencia de Asís,

Piglia es considerado un buen escritor. Tampoco desarrolla las cualidades de lo que entiende por ser un “buen escritor”. Aún así, la crítica académica considera la novela una de las más representativas del período, como lo demuestran las críticas que recibió desde su publicación y cada vez que se evoca el período. Así, puede pensarse que lo que Fogwill cuestiona de la novela es su ordenamiento de la literatura y su interés por los autores consagrados por el campo literario ya que Fogwill está interesado en aquellos que todavía no lograron atención y reconocimiento en el mismo. De manera general, las críticas de Fogwill a Piglia mantienen a lo largo de los años un tono y una formulación ambiguos, donde señala la calidad de buen escritor de Piglia y lo contrasta al producto final al que considera mediocre⁵⁸. Esta crítica da cuenta, entonces, de la rivalidad que Fogwill mantiene con Piglia, en la medida que lo considera un adversario no sólo por el nivel de su escritura, sino también por su calidad de referente indiscutido en el campo literario, punto al que Fogwill mismo aspira.

Las críticas a Asís son mucho menos ambiguas y mucho más cínicas. Al igual que a Piglia, le dedica un párrafo de la sección del artículo. Entre los comentarios agraviantes, la siguiente frase resume la opinión de Fogwill sobre la novela: “Es curioso, pero a mayor venta de *Flores...* y de su última novela (*Carne picada* también best-seller), mayor es la proporción de gente que repite que Asís es un mal escritor” (2008:95). Fogwill considera que *Flores robadas* es una mala novela porque se convierte en un *best-seller*

⁵⁸ Fogwill no es el único en efectuar este tipo de críticas. César Aira también critica la novela de Piglia en su artículo “Novela argentina: nada más que una idea”, publicado en el número 51 de la revista *Vigencia* de agosto de 1981. En el artículo, cuestiona el criterio de evaluación del campo literario para elegir la imagen de autor de Piglia como centro de debates y reconocimientos en la tradición literaria argentina. Lo corre de la tutela de Roberto Arlt y lo ubica bajo la de Ernesto Sábato. Luego, cuestiona la sobredeterminación teórica en la trama de la novela que incide en la escasa narratividad de la misma (Fernández 2010:8). Nancy Fernández dice que la crítica contra la consolidación de Piglia en el campo finalmente no apunta al aura sacralizada del escritor o a sus supuestas deficiencias narrativas sino a lo que Piglia suscita en la crítica literaria ocupada en pensar el lugar de la literatura durante la dictadura (2010:9). En su artículo, Aira también critica la novela de Asís a la que se asocia al éxito comercial, a una estética masiva, tradicional y popular (10). Luego, en una entrevista para el primer número de la revista *Pie de Página* en 1982, Aira vuelve a criticar a Piglia. Los periodistas y editores de la revista, Alberto Castro y Gabriela Borgna, le preguntan “¿Cuál sería el sistema de influencias que orienta a la actual narrativa?” y “¿Es posible reconocer tendencias, proponer agrupamientos, a partir de dichas orientaciones?” (1982:3). Aira responde: “La gran influencia de los novelistas recientes, de Asís a Piglia, ida y vuelta, es Sábato: ese gesto de ciudadano responsable, de hombre serio, entre cura y cana. Por supuesto los leo poco. Me resultan deprimentes a más no poder, lo que seguramente es culpa mía. Pero yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (1982:2-3). Luego dice que su obra se inscribe en la que produce su grupo de amigos: Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Fogwill y Noemí Ulla (3). Estas declaraciones dan cuenta de las divisiones y posicionamientos del campo literario, donde un grupo, asociado con la academia, apoya la obra y la figura de Piglia y otro grupo, asociado con escritores no reconocidos por ese sistema, se posiciona contra el mismo. Por último, en esta configuración, Asís queda relegado y denostado por parte de ambos grupos debido a su éxito comercial.

por la promoción masiva que se hace de la misma en los grandes diarios nacionales. Esta crítica va a encontrar eco en otras posteriores (Avellaneda:1983, 1986, Roffé: 1985, Balderston: 1987). Estos críticos consideran que si bien fue el primer libro de ficción que tematiza lo ocurrido durante la dictadura y publicado en dicho período, en realidad se alinea con la ideología del gobierno militar, que no la censura porque contiene un discurso funcional al mismo (Rogers:2008)⁵⁹.

El segundo artículo donde Fogwill critica la estética de las novelas de Asís y específicamente *La calle de los caballos muertos* (1982) es “Asís y los buenos servicios”, publicado en *Vigencia* en 1983 (Fogwill 2008:110-119). El artículo, dividido en cinco secciones subtituladas, abunda en digresiones y provocaciones en torno al autor en cuestión. Comienza con la siguiente frase, que marca el tono del mismo: “El *peguémosle a Asís* es uno de los entretenimientos favoritos del salón literario” (2008:110). Fogwill aprovecha la ocasión para denunciar a los cómplices de la “conspiración de la fealdad que actúa pérfidamente contra las buenas ganas de pensar” (111) entre los que se encuentra Asís junto a una serie de representantes de la industria editorial que lo promueven. En la primera sección del artículo, titulada “El salón, los juegos y el mercado”, acusa a los críticos literarios de *Clarín* y *La Nación* de promover la novela sin haberla leído bien, ya que al tratarse de periodistas y no de críticos literarios, no poseen las competencias necesarias para realizar dicho trabajo adecuadamente. Al desconocer la retórica, no saben escribir, ni interpretar⁶⁰. Luego, critica a los editores, que se ocupan de la comercialización del producto final y, como los primeros, tampoco poseen los

⁵⁹ En el 2011, Elsa Drucaroff en su libro *Los prisioneros de la torre* considera que Asís es un precursor en presentar en esta novela la verdad de la derrota con una crueldad irónica que fue leída como una complicidad al *statu quo* (145). Para la autora, la segunda generación post-dictadura reivindica la obra de Asís, ubicándose contra el gusto que impone la academia y contra la corrección política. Uno de los aspectos que esta generación valora es lo que la generación contemporánea a Asís le criticaba: la conformación del narrador que reconoce y entiende la derrota política (149).

⁶⁰ A lo largo de todo el artículo, Fogwill vuelve a este punto. Cita pasajes de las reseñas publicadas en *Clarín* y *La Nación* que luego analiza en tono cínico y humorístico. Un ejemplo del último tipo de crítica se ve en la quinta sección, titulada “El ejercicio de la escritura”, donde Fogwill escribe: “*Clarín* amaga que *La calle de los caballos muertos* tiene ‘ocasionales faltas de buen gusto...’ (Por favor, ¿Puede alguien correrse hasta la farmacia de la esquina y averiguar qué es el ‘buen gusto’?) y que el autor conserva aún ‘retazos de retórica y sentimentalismo’ no obstante los cuales es uno de los narradores argentino más (¡Siempre la cuantificación!) serios y representativos...’, conceptos que parecen tomados del léxico del partido Demócrata Conservador de provincia para inventarle vaya a saber uno qué personalidad potable al escritor. Se sabe: la seriedad y la representatividad son las peores cosas que pueden sucederle a un escritor, y ahora han venido a sucederle a Asís por arbitrio de uno de sus críticos apresurados” (118). Fogwill entonces, al igual que Aira, considera que la seriedad y la representatividad no son categorías de análisis pertinentes para evaluar a un autor. Así, da una clave sobre la propia construcción de su figura de autor que no obedece a este modelo y resulta provocadora e inclasificable.

saberes necesarios relacionados con el oficio de la escritura. La denuncia principal de Fogwill apunta a señalar que el lugar de los críticos literarios fue ocupado por “agentes y personas que no conocen teoría de las figuras” (112). Después señala que la cobertura que la novela de Asís recibió en los medios de prensa obedece a “los complejos aparatos de influencia que se mueven en las oficinas de redacción” (113). Indica que estas últimas son un “factor dinamizante del marketing editorial” (113) y que, a su vez, dicho marketing influye en “las estrategias de la imposición de los valores literarios” (113). Si Fogwill desvela estos aspectos de la maquinaria de promoción de la obra de Asís, es porque se encuentra urgido por un deber estético “que debe imponerse a cualquier ética de la convivencia entre caballeros a sueldo” (113). El análisis conspirativo de Fogwill sobre los modos de funcionamiento de las instituciones del campo literario permite descubrir la manera en que opera el mercado editorial. Su misión de denuncia lo libera en principio de dicha complicidad porque Fogwill es consciente desde donde establece sus críticas: desde la perspectiva del escritor, que al ofrecer “crítica cualitativa” (114) puede dar cuenta de la recepción de una obra desde el saber compartido de la escritura literaria.

Fogwill critica a la obra de Asís específicamente en la tercera sección de su artículo. Cuestiona el uso de aspectos autobiográficos en sus novelas para asegurar su éxito comercial (115). Es decir, para Fogwill, la legibilidad de Asís se sustenta en su autobiografía y en su profesión⁶¹. Luego, Fogwill señala que como los periodistas son

⁶¹ Beatriz Sarlo también considera que el proyecto literario de Asís se sustenta por la relación que establece entre el lector y el autor (Sarlo 1983:11). Para Sarlo, Asís implementa una estrategia que abarca el mutuo reconocimiento en un sistema de discursos morales, políticos, ideológicos, hasta la mimesis de los clichés de la lengua oral urbana de los sectores medios y populares (1983:11). Además, considera que Asís traza una continuidad mimética entre Rodolfo Zalim y él mismo para establecer una complicidad real con los hábitos culturales de sus lectores. Por su parte, Antonio Marimón (1982) refuerza dicha interpretación al explicar que Asís alterna y desplaza el uso de la primera con la tercera persona para generar una complicidad tácita entre la voz narrativa y su público. Lo más significativo es que anuncia que va implementar dicho procedimiento y utiliza a sus lectores como confidentes, generando un efecto semántico de verdad y un tono confesional altamente emotivo, que busca transmitir un relato “verdadero”, eliminando el papel mediador del narrador. Por último, Marimón señala que si bien algunos de los procedimientos encontrarían su antecedente en Macedonio Fernández o Cortázar, autores que Asís reivindica, las intenciones del último difieren de las de sus maestros. Asís trivializa el tratamiento inquisitivo que adquieren las operaciones de narrar de estos últimos; las vuelve paródicas y refuerza la búsqueda de la identificación lector-narrador que se extiende a la dupla lector-autor. En el 2010, Josefina Ludmer en su libro *Aquí, América Latina*, va a decir que Jorge Asís es el escritor maldito del 2000. Un escritor maldito se define por decir verdades feas en voz alta y porque la sociedad lo instala como tal. Asís se presenta como un escritor antiprogresista “que habla en voz alta sobre el fascismo y el antisemitismo diciendo que hay otro tan malo con eso y es su oponente, el comunismo” (2010:81). Para Ludmer, Asís encarna la política neoliberal de la cultura y la versión neoliberal de la memoria. Por último, resume las

incapaces de realizar un análisis literario recurren a tipologías políticas para definir a los escritores. Así, menciona que *Clarín* considera que Asís es un escritor de izquierda por haber ganado el premio Casa de las Américas con su novela *Los reventados* (1974). Para Fogwill, no se es de izquierda por determinadas “adhesiones electorales” (117), sino que se define por el tipo de praxis que el escritor ejerce frente “a los ejes del poder del frente literario: la patronal editorial, el estado censor y su instrumento, la prensa cultural, y las ideologías dominantes representadas, frente a la mesa de escribir, por la demanda del mercado de libros” (117). De esta confrontación sobre lo que significa ser de izquierda surge que el escritor de izquierda es el propio Fogwill y no Asís. La lucha contra el poder establecido se revela un elemento fundamental de la figura de autor que no será percibido como provocador, o al menos relevado en las entrevistas como tal. Por el contrario, permanece relativamente silenciado ya que hay pocos entrevistadores que mencionan este tipo de reivindicaciones a la hora de presentar el carácter combativo y polémico del autor.

La otra crítica importante a Asís es sobre la calidad de su escritura. Para Fogwill, por más que Asís demuestre poseer un dominio profesional del lenguaje, utiliza un repertorio limitado de operaciones lingüísticas para sus personajes. Da como ejemplo un personaje lumpen en *La calle de los caballos muertos* (1982) que utiliza expresiones, como “alternativa”, “válida”, “corrupto”, “latente”, “perceptible superioridad” y “silencio indigno” (119), que resultan improbables en el discurso real de alguien de ese extracto social. Así, Fogwill estima que Asís es un buen periodista pero no un buen escritor de ficción ya que en el periodismo logra emplear la lengua del “argentino de hoy” (119) pero en la ficción no logra desprenderse de ese uso lingüístico periodístico. Esta es la razón por la que el lector culto, que no lee historias ficcionales, sino más bien operaciones que construyen la historia, no interpreta los desniveles en el uso del lenguaje como un problema de estilo sino como errores de corrección o errores de un estilo que todavía no logró configurarse. Para Fogwill, los personajes de Asís hablan una lengua inventada que se basa en una mezcla arbitraria de lunfardo codificado con la lengua utilizada en la prensa, elementos de la radiodifusión populista (relato futbolístico y crónica policial amarilla), inserciones de giros lingüísticos coloquiales de escritores y periodistas; y por

características que se le criticaron en los artículos recién mencionados: la escritura de Asís se compone de jugadas en el interior de la literatura argentina concebida como institución, como sistema y como mercado (81).

último, una representación esquemática que se hacen las clases medias de los posibles usos lingüísticos del proletariado urbano.

Para finalizar, las críticas de Fogwill a la política cultural del gobierno de la transición democrática revelan que los valores impuestos durante la dictadura militar siguen vigentes durante la transición y que la cultura, y por extensión, la política cultural que implementan, obedecen no sólo a ese paradigma, sino también a los intereses de los diferentes grupos en el poder desde la dictadura. Fogwill no sólo da cuenta de este tipo particular de funcionamiento, sino que lo extiende; o mejor dicho, lo aplica a su análisis del funcionamiento del campo literario que opera con la misma lógica. Así, Fogwill se dedica a criticar y dismantelar el rol de los diferentes agentes reguladores del mismo, como las editoriales, la prensa cultural, la academia, los eventos institucionales que el mercado literario organiza para promover la circulación y distribución de libros, como la feria anual del libro y, por último, algunos escritores que representarían estas tendencias, como, por ejemplo, Jorge Asís. La literatura que Fogwill valora es aquella que puede distanciarse de los intereses a corto plazo y necesidades del mercado editorial. Así valora a escritores marginales que no responden a los criterios estéticos del campo literario del período. Este doble parámetro va a definir y condicionar su relación con las diversas instituciones y organismos de poder del campo, incluyendo su relación con otros autores, como lo muestra el caso de Piglia y Asís, que para Fogwill encarnan los valores de la consagración académica y mediática respectivamente. En su discurso, estas figuras literarias funcionan como contra modelos que hay que atacar y en la medida de lo posible destruir. Al mismo tiempo, Fogwill aspira a ocupar el lugar consagrado de Asís y Piglia pero imponiendo sus propios valores estéticos ya que siempre se ubica en las antípodas de lo establecido consensualmente por los organismos reguladores del campo literario. Por último, su discurso resulta parasitario en la medida que sólo parece construirse a partir de un sostenido ejercicio crítico de lo producido por otros miembros del campo, en lugar de hacerlo a partir de un programa estético claro, vital y transparente. Este mecanismo le permite, por un lado, posicionarse en el campo y elaborar estrategias que lo hagan demarcarse de esas convenciones que crítica. Por otro lado, define su relación conflictiva con las diversas instituciones del campo, que lo evalúan en términos de provocador y polémico.

Fogwill entrevistador: Leonidas Lamborghini, Leonardo Favio y Eliseo Verón

En esta sección se analizan las tres únicas entrevistas que Fogwill realizó como entrevistador. Los entrevistados son Leónidas Lamborghini, Leonardo Favio y Eliseo Verón y se presentan no sólo como tres figuras, sino también como tres modelos de artistas e intelectuales. Se privilegia el análisis de los paratextos y se presta particular atención a los procedimientos que Fogwill utiliza para construir las figuras y también para posicionarse como entrevistador y discípulo, en los casos de Lamborghini y Verón.

La primera entrevista de la serie es a Leónidas Lamborghini (1927-2009). Fue realizada para la revista *El porteño* en noviembre de 1983 y es la primera colaboración de Fogwill para este medio gráfico. Es una entrevista de extensión mediana, ocupa dos hojas y está dispuesta en tres columnas, de acuerdo a la diagramación de la revista. El título, “Leónidas Lamborghini: un solicitante de paso”, hace alusión al poema *El solicitante descolocado* (1971) y a su visita al país ya que se encontraba exiliado en México desde 1977. Fogwill utiliza el pseudónimo Gil Wolf para la ocasión, anagrama de Fogwill que luego será uno de los personajes principales de la novela *Vivir afuera* (1998).

Sólo hay dos paratextos y un retrato fotográfico del poeta en blanco y negro que se utiliza tres veces en total. El primer paratexto que acompaña la primera fotografía menciona tres libros de poemas importantes para Fogwill en el siguiente orden: *Partitas* (1972), *Episodios* (1980) y *El solicitante descolocado* (1971). Entre los mencionados se encuentra *Episodios*, publicado por Fogwill en su editorial en 1980 y que es la última publicación de Lamborghini hasta el momento de la entrevista. El segundo paratexto es una apropiación que Fogwill hace de un comentario de Leónidas Lamborghini durante la entrevista. El mismo dice: “Los comunistas de Chile y Brasil comprendieron a Perón. Los comunistas argentinos se aliaron con la oligarquía” (Wolf 1983:49). En la entrevista, Leónidas Lamborghini recordó la posición de los partidos comunistas sudamericanos durante el mandato peronista de la siguiente manera: “Tanto el jefe del Partido Comunista Brasileño, Prestes, como el de Chile, le dicen al Partido Comunista argentino que hay que apoyar al peronismo con sus contradicciones, porque hay ahí un elemento antiimperialista fuerte, pero ellos no pudieron” (1983:49). Fogwill agrega la palabra “oligarquía” que no forma parte del vocabulario utilizado por Lamborghini en esta

entrevista. De todas maneras, al no aparecer entrecomillas, indica que pertenece al entrevistador y no al entrevistado. Fogwill está interesado en denunciar la reacción de la izquierda sudamericana y argentina frente al peronismo histórico, denuncia que proviene en primer lugar de Lamborghini. Así, los dos paratextos permiten dar cuenta rápidamente de los temas que la entrevista va a tratar: la evocación del peronismo, vivido por un joven poeta que suscribe al movimiento y su poesía.

A nivel textual, la entrevista utiliza la negrita para marcar las preguntas y comentarios de Fogwill. El recurso forma parte de la diagramación de *El porteño*, que lo aplica no sólo en las entrevistas, sino también en los artículos. Así que no se puede saber si Fogwill intervino en los elementos que debían ser subrayados. Se utiliza el recurso quince veces para introducir su punto de vista a lo largo de la entrevista. A continuación sólo se analizan las cinco primeras intervenciones que dan cuenta de los diferentes usos que el recurso tiene en el texto.

La introducción de la entrevista comienza recuperando la evocación que Lamborghini hace del 17 de octubre de 1945, fecha fundacional del peronismo en la que se produjo una gran movilización obrera y sindical que exigía la liberación de Juan Domingo Perón, detenido en la Isla Martín García desde el 12 de octubre de 1945: “el 17 de octubre de 1945, tenía dieciocho años y recibí todo eso a nivel emotivo”(Wolf 1983:47). Así, lo primero que Fogwill rescata es la voz del poeta que recuerda lo vivido en términos emotivos más que racionales. La segunda intervención de Fogwill es la utilización de un nosotros inclusivo para dar cuenta de que dicha evocación se produce en el orden de los temas pautados, primero la política y después la poesía: “Habíamos hablado un rato sobre la formación política y la formación poética de un muchacho argentino de la década del cuarenta. Sigue la transcripción.” (1983:47). La frase “sigue la transcripción” da cuenta de la voluntad de Fogwill de sellar un pacto de transparencia y claridad para con el lector y de fidelidad a Lamborghini. Así, se distingue de sus otros textos periodísticos del período que promueven la ambigüedad y confusión terminológica, generando polémica en el campo. La tercera intervención de Fogwill da cuenta del poder del entrevistador que pauta el orden de los temas a tratar: “Empezamos a hablar de poesía. Pido que no: quiero saber cómo vivió esos años, del cuarenta y cinco al cincuenta y cinco. Habla:” (47). Lamborghini le explica que trabajó como encargado de una fábrica

textil durante ese período y que esta experiencia resultó fundamental en su formación política-poética⁶². La cuarta intervención de Fogwill se produce inmediatamente luego de esta explicación y tematiza la noción del poder: “Aparece la cuestión del poder. Hablamos de eso: la cuestión del poder en su obra. Pregunto, directo: ¿diríamos que esta primera experiencia laboral, fue tu primera experiencia política?”(47). La última y quinta intervención de Fogwill se produce antes de que Lamborghini responda: “Lamborghini duda. ¿Le estaré preguntado si disponía del poder de un patrón, de un “chanchito burgués”? Contesta, textual:”(47). La frase “pregunto, directo” muestra el carácter franco de Fogwill que pide una respuesta sincera, como la que Lamborghini ofrece. Lamborghini le dice que él tenía poder dentro de la fábrica pero que se saboteaba a sí mismo, como puede verse en el poema *El saboteador arrepentido* (1955). Lo que Fogwill admira de Lamborghini y que toma como modelo es la figura del artista desclasado que elegía conscientemente ese corrimiento como una verdad a la que no renuncia, más que su militancia peronista. Por otro lado, la duda del poeta provoca una duda en el propio entrevistador sobre el estatuto y validez de la pregunta que acaba de hacerle. La duda de Fogwill cuestiona sus propios excesos: ¿habrá o no ofendido a Lamborghini? En este sentido, la escenificación de la duda habla de su voluntad de mantener el lugar que se le asigna al entrevistador en la lógica de la entrevista y que le cuesta respetar, ya que avanza hipótesis e interpretaciones a lo largo de la misma. Lamborghini se muestra tolerante y lo trata como un par. Por su parte, Fogwill lo considera un maestro⁶³.

La segunda entrevista que Fogwill realiza, siempre utilizando el pseudónimo Gil Wolf, es a Leonardo Favio (1938-2012)⁶⁴ en abril de 1984 para *El porteño* y es la segunda

⁶² Para un recuerdo detallado de la experiencia de Lamborghini en la fábrica textil, véase el libro de recuerdos *Leónidas Lamborghini. Mezcolanza* editado por Santiago Llach (2010). Llach visitó a Lamborghini en su casa entre marzo del 2007 y septiembre del 2008, donde lo grabó y luego transcribió sus memorias. Además de la poesía, otro punto de contacto con Fogwill es que en México trabajó en publicidad (Llach 2010:52-53).

⁶³ Leónidas Lamborghini muere en noviembre del 2009. Para la ocasión, Fogwill escribe un obituario en el suplemento cultural del diario *Perfil*, publicado el 14 de noviembre del 2009. En el mismo Fogwill reconoce su estatuto de maestro, que se diferencia del resto por su originalidad, por el respeto a sus propios valores y por tener un grupo de discípulos que lo copia, entre los que se encuentra Fogwill. Dice que desde el inicio escribió “sin plagiar ni seguir otra moda que la que él mismo impuso a la poesía. Para plagiar y repetirlo estábamos nosotros, los estigmatizados por su impronta” (Fogwill:2009).

⁶⁴ Cantante de música popular, precursor de la balada romántica entre 1960 y 1970. Además, fue director de cine, guionista, compositor y actor. Realizó películas populares de culto como *Crónica de un niño solo* (1965), *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Favio siempre militó en el peronismo, aunque sin alinearse con ninguno de los sectores internos

colaboración de Fogwill para la revista. Se titula “Leonardo Favio: “yo soy un pensamiento peronista”, que resume la figura de Favio, un artista comprometido políticamente con el peronismo. Esta declaración expresa su capacidad de sentir el deseo del pueblo y considerarse un representante del mismo, que fue abandonado por la cúpula dirigente del país al servicio de la oligarquía, a la que hay que combatir⁶⁵. Es la única entrevista realizada a un miembro del campo cultural popular que si bien se identifica con el peronismo –como Leónidas Lamborghini– tiene una circulación y visibilidad más popular que la del poeta.

Es la entrevista más corta de la serie, sólo ocupa dos carillas y tiene tres paratextos una foto de Favio en blanco y negro realizada por Alfredo Garofano y dos textos. La foto en plano contrapicado muestra un Favio con los ojos cerrados, con el brazo derecho cruzando su pecho y la mano cerrada, como si estuviera haciendo un juramento solemne. El recurso sirve para mostrar la potencia del discurso de Favio, pero los ojos cerrados pueden interpretarse como una falta de conexión con la realidad.

El primer paratexto dice: “Vivió en el exilio. De retorno a la Argentina se presentó en varios recitales y en más de una manifestación. Dice que no quiere filmar para no verse encerrado y que canta para ganarse el amor del pueblo; entre otras cosas” (Wolf 1984:86). Lo primero que Fogwill señala es que Favio estuvo en exilio y que con el retorno de la democracia, vuelve para quedarse y seguir militando en el peronismo. Luego, explica que Favio canta para ganarse el amor del pueblo. En la entrevista Favio dice “Son las dos cosas más importantes de mi vida, mi felicidad: el amor del pueblo, y el orgullo de sentirme peronista” (1984:87). Favio concibe su militancia asociada al arte y

ni desempeñarse como funcionario del partido. Fue amigo de Perón que lo invitó a viajar con él junto a otros invitados en el avión que lo traería al país luego de dieciocho años de exilio el 17 de noviembre de 1972. Además, fue designado para diseñar la puesta en escena del acto que iba a realizarse en Ezeiza para festejar el regreso definitivo de Perón. Empleó tres fotografías de Perón, Evita e Isabel Perón de grandes dimensiones como escenografía a las que se agregaría una orquesta sinfónica y un coro. El acto derivó en un enfrentamiento armado entre los diferentes movimientos internos del peronismo, conocido como la “Masacre de Ezeiza” el 20 de junio de 1973. En 1976, Favio se exilió y pasó varios años haciendo giras por América Latina hasta que se estableció en Colombia. Regresó definitivamente a la Argentina en 1987. Para un análisis del compromiso político de Favio en su labor cinematográfica, véase el artículo de Alicia Aisenberg “Cine popular y compromiso político: Leonardo Favio en los años 70” (2010).

⁶⁵ En 1983, Favio graba su álbum *Aquí está Leonardo Favio*, donde la primera canción, “Si mi guitarra canta como canta”, denuncia las condiciones de vida difíciles del pueblo y tiene unos versos que dicen “y odio como se le debe a la oligarquía”. Es muy probable que en su gira por Argentina presente este disco. Fogwill hace alusión a la canción durante la entrevista.

al contacto con el público. Por eso no quiere dedicarse al cine ya que lo alejaría de su público durante algunos meses.

El segundo paratexto se encuentra debajo de la fotografía. Es un comentario que Favio enuncia durante la entrevista: “El odio de los pueblos oprimidos es un gran acto de amor” (86). La cita entera es: “El odio de los pueblos oprimidos es un gran acto de amor y pelear por la justicia cuando los asesinos y los ladrones siguen sueltos riéndose del pueblo es una obligación” (87). El discurso de Favio es más bien político habla en un tono mesiánico, seguro de que la oligarquía va realmente a desaparecer en modo inminente. Por último, Favio no personifica sus críticas: él ama y respeta a todos los actores políticos que luchan a favor del pueblo, mismo a los que están tomando una dirección equivocada dentro del movimiento. A los únicos que condena son a los oligarcas, que se presentan como un colectivo sin nombre.

Por su parte, Fogwill utiliza el recurso de la letra en negrita para diferenciar sus preguntas de la respuesta de Favio. Al igual que en la entrevista a Leónidas Lamborghini, el inicio de la misma mantiene un tono narrativo e introduce un comentario de Favio entre las descripciones. A diferencia de la entrevista al poeta, Fogwill se limita a hacer preguntas cortas y concisas, sin desarrollar suposiciones o reconstruir el contexto del cual Favio proviene. Sólo dos veces su intervención ocupa unas líneas de más. La primera vez explica el motivo de la entrevista. Fogwill le dice a Favio que escuchó un reportaje radial donde él habló de “odiar a la oligarquía” y le comenta que “en el contexto de un reportaje político sonaba fuerte” (86). Luego, Fogwill le pregunta si alguien de la audiencia llamó a quejarse o a protestar. Favio le pregunta por qué habrían de llamar. Fogwill le aclara: “por lo del odio: algunos interpretan que incitás al odio de clase” (87). Favio le responde de manera suave: “No hermanito...Yo no preconizo el odio de clases. La oligarquía no es una clase: es una enfermedad que hay que extirpar” (87). Fogwill comienza su entrevista de modo prepotente con prejuicios sobre la figura de Favio y su militancia política asociada a una práctica apasionada, ciega y violenta. En ese sentido, su interés en hacerle un reportaje es para provocar una polémica en el campo cultural. La respuesta y actitud de Favio lo neutraliza completamente y la polémica no se produce.

La segunda intervención larga de Fogwill es para preguntarle a Favio su opinión sobre las Madres de Plaza de Mayo, máximas representantes del movimiento por los Derechos Humanos durante la transición democrática. Fogwill le pregunta: “A propósito, cuando se habla de Justicia se vuelve al tema de las Madres de Plaza de Mayo. Ellas siguen con una consigna moral, no hacen política, no negocian. ¿Pensás igual?” (87). Favio apoya a las Madres y Fogwill muestra su desacuerdo con la respuesta del artista, utilizando el adverbio “sic” al final de su respuesta, que se utiliza para indicar que la declaración es literal y que no fue modificada. También indica que algunas de las palabras o frases pronunciadas por Favio pueden ser incorrectas. Fogwill lo usa para mostrar su desacuerdo con el artista, ya que cuestiona la utilización del discurso de los Derechos Humanos de que las Madres forman parte, como lo muestran sus artículo “Testimonio, verdad y utilidad”, publicado en agosto de 1984 en *Primera Plana* (Fogwill 2008:78) y en su artículo “Los libros de la guerra” publicado en agosto de 1984 en *El porteño*.

Por último, la breve introducción describe el modo de hablar de Favio. Dice que Favio habla con epigramas y que utiliza palabras “refinadas u arcaicas” (86) que señala con comillas, como por ejemplo, “niños” en lugar de chicos, “algarabía” en lugar de “despelote” (86). Aún así, durante la entrevista, Fogwill no reproduce esos giros que le resultan extraños pero sí la manera epigramática de expresar sus ideas políticas. Luego, Fogwill explica la dialéctica violencia/dulzura con la que Favio se expresa “tenso, violento, cuando trata de explicar sus ideas habla con una dulzura de maestra” (86). Favio explica que su modo de hablar lo aprendió de la abuela que lo crió. Así, el oxímoron que Fogwill utiliza para describir el habla de Favio señala dos mundos bien diferenciados, la dulzura para lo cotidiano y familiar; y la violencia para la militancia y la reivindicación social. Por último, señala el origen mendocino de Favio y la influencia de los giros colombianos, país donde estuvo exiliado, como elementos que ayudan a configurar a un artista único.

Las entrevistas de Lamborghini y Favio presentan una figura de poeta y de artista peronista que militaron a través de su arte⁶⁶. Fogwill, antiperonista por tradición

⁶⁶ Para un análisis comparativo de la relación entre militancia y obra en Leonardo Favio, Leónidas Lamborghini, Daniel Santoro y Pino Solanas, véase el prólogo “dificultades de una biografía” del libro *Perón: reflejos de una vida* de Horacio González (2007:24-30). Para González, todos apelan a engarces del

familiar⁶⁷ (2008:21), respeta a Lamborghini como un maestro que revolucionó la poesía argentina contemporánea desde un lugar marginal y solitario, no sólo por sus elecciones estéticas sino también por sus elecciones políticas. Su interés por reconstruir la gestación de la militancia de Lamborghini forma parte de su elaboración personal del fenómeno peronista. Una de las razones por las que el poeta resulta un modelo es por haber logrado mantener, por un lado, su excepcionalidad y excentricidad en campo literario; y por otro, por haber logrado organizar con *El saboteador arrepentido* y *El solicitante descolocado* una experiencia social y colectiva de la clase obrera desde su experiencia subjetiva en la fábrica textil. En el caso de Favio, Fogwill tiene más prejuicios, como lo demuestra el inicio de la entrevista. Aún así, su mirada cambia y Fogwill construye en la introducción de la entrevista un modelo de artista excepcional. Por último, se puede pensar que la elección de estas figuras le permite a Fogwill profundizar su comprensión del fenómeno político peronista a partir del fenómeno estético y artístico.

La última entrevista que Fogwill realiza es a Eliseo Verón para la revista *Espacios de Crítica y Producción*, publicada en diciembre de 1985⁶⁸. Se titula “Discurso político y estrategia de la imagen”. El carácter académico de la publicación hace que la entrevista se presente sin ningún tipo de paratextos más allá del título. La ausencia de paratextos no permite percibir el tipo de figura de intelectual que Fogwill construye y obliga a leer la entrevista para obtenerla. El título hace alusión al seminario “Teoría de los discursos

mito peronista para que el mismo adquiriera facilidad dramática (26). Si Lamborghini descompone textos, Favio es cultor del mito cristiano (26), presentando a Perón como un santo.

⁶⁷ Fogwill explica que se afilia al partido peronista el 30 de octubre de 1983 como una reacción a los festejos racistas porteños por el triunfo de Alfonsín para inaugurar el período de transición democrática: “Yo soy gorila de nacimiento, de raza, y lo he vuelto a ser. Sin embargo, ese día, en medio de la efervescencia del racismo, el racismo porteño anticabecita, antinegros, antiperonistas, le pedí a un amigo que me afilie. Por supuesto, yo pensaba que Alfonsín y Luder eran lo mismo, que no había gran diferencia” (Budasoff:2008). Por último, a Pablo Gianera le dice: “Me hice peronista el 30 de octubre de 1983, el día que ganó Alfonsín, ante la explosión de racismo antinegros que llenó la Avenida 9 de julio con los radicales” (Gianera:2008).

⁶⁸ Es una publicación de la Secretaría de Bienestar Estudiantil y de la Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La revista tiene periodicidad trimestral y aparece por primera vez en diciembre de 1984. La entrevista de Fogwill se publica en el tercer número. Amadeo López señala que en este primer período la revista tiene una doble misión relacionada con reanudar la reflexión teórica en el nuevo proceso político que vive el país, que implica una reflexión más amplia sobre papel de la universidad en la sociedad (López:1996). El número tres de la revista está dedicado al tema de los Derechos Humanos y la revista realza el papel del intelectual en la transición democrática. Eliseo Verón ya había publicado un artículo relativamente extenso en el primer número de la revista, titulado “Semiosis de lo ideológico y del Poder”(1984), donde analiza la heterogeneidad de los significantes de la sociedad y el poder que se hallan en una situación de estabilidad relativa, sometidos a un proceso perpetuo de desorden y reajuste.

sociales” que Verón dictó en abril de 1985 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Esta entrevista es una de las últimas intervenciones públicas de Fogwill como periodista ya que no vuelve a escribir más artículos de prensa de manera regular y programada hasta el período 2000-2010, cuando mantiene primero una columna de opinión en el diario cordobés *La voz del interior* y luego en el diario *Perfil*. A continuación se analiza la introducción a la entrevista que mantiene el mismo carácter narrativo que las anteriores.

En la introducción, Fogwill explica que con Verón se propusieron respetar tres pactos. El primero es evitar hablar de los exilios y no comparar la Argentina de los setenta con la de la democracia. El segundo pacto es obviar mencionar referencias a las coyunturas políticas francesa y argentina a las que Verón está ligado por razones profesionales. El último pacto es no divulgar lo que Verón anticipó en el seminario sobre su estudio de la difusión de la ciencia en los medios de comunicación⁶⁹. De los tres pactos, el segundo es respetado parcialmente porque durante la entrevista Verón habla de la organización y la estructura de la academia francesa antes y después de 1968⁷⁰. La mención de estos tres pactos permite delinear una figura de intelectual argentino consagrado en el ámbito académico francés. Por último, Fogwill propone el tema principal de la entrevista: “hablamos de una biografía: Verón” (Fogwill 1985:59). El tipo de biografía que repone es temática y orientada hacia la investigación semiótica, área en la que Verón es pionero. Fogwill se ubica nuevamente como un discípulo frente a su maestro. Dice: “Le expongo que para muchos que seguimos su obra desde 1959, Verón sigue siendo un filósofo que procesa siempre las mismas cuestiones” (59). Fogwill utiliza un nosotros inclusivo para

⁶⁹ Para una profundizar sobre el análisis del discurso científico y el discurso ideológico que efectúa Verón a lo largo de su carrera, véase el artículo “Eliseo Verón: Análisis del discurso, discurso del análisis” de Gastón Beltrán y Lorena Bouret (González:2000).

⁷⁰ Para comprender la trayectoria de Eliseo Verón en la academia francesa, véase la entrevista que otorgó a Carlos Scolari y Paolo Bertetti (2007). En la misma explica que la primera vez que viaja a Francia es con una beca externa del CONICET para participar en el Laboratorio de Antropología Social del Collège de France bajo la dirección de Claude Lévi-Strauss por dos años, desde fines de 1961 hasta 1963. Luego, tuvo a su cargo la primera traducción al castellano de *Antropología Estructural* (1974) de Lévi-Strauss. Entre 1963 y 1970 se crea la semiología como disciplina en Francia. En 1970, crea la Asociación Argentina de Semiótica, de la que será presidente hasta 1978. Los otros integrantes de la asociación son Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg y Oscar Traversa. Así, la semiótica en el país nació como sociosemiótica y formó parte en el proceso de emergencia de la disciplina desde el inicio. En 1970, mantiene además una polémica con Oscar Masotta –de tendencia sartreana– que es analizada en el artículo de Oscar Steimberg “Masotta/Verón en 1970: una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica” (Steimberg:2013). En 1971, Verón vuelve a París, donde da un seminario en la École Pratiques des Hautes Études. En 1973/1974 viaja a Argentina y no regresa hasta 1985.

dar cuenta de su admiración y respeto por el entrevistado y para dar cuenta de que formaría parte del grupo inicial de discípulos de Verón⁷¹. Luego, menciona las tres cuestiones: “para mí, serían apenas tres: La Verdad, El Sentido y La Ética” (59). Fogwill explica que Verón es reactivo a los esquemas y que si bien podría aceptar la idea de Verdad y Sentido, la referencia a la ética no le resulta pertinente: “una chantada –debió pensar – o falta de información” (59), que exige que Fogwill mismo explique lo que entiende por ética. Fogwill introduce sus temores sobre el tipo de recepción que Verón haría de él. Este mismo procedimiento será utilizado a partir del 2004 por los jóvenes periodistas que entrevistan a Fogwill para marcar sus dudas y apreensiones sobre la dinámica conversacional establecida con el autor. Es la única vez que Fogwill muestra sus dudas sobre la recepción de su propia figura por alguien a quien considera intelectualmente superior⁷². Fogwill mismo se presenta como “un chanta”. Por su parte, Verón muestra su desacuerdo con la noción de ética que Fogwill plantea. Esta dinámica de corrección de las hipótesis y opiniones de Fogwill se va a producir a lo largo de toda la entrevista. Si Lamborghini se mostraba tolerante con las opiniones y teorías de Fogwill, y Favio se mostraba benévolo, Verón se ubica en una posición de fuerza que pone a Fogwill en un lugar de subordinado. Fogwill fuerza a Verón a discurrir dentro de su propia lógica, más que aceptar la de su entrevistado, generando un tipo de diálogo impulsado por el rechazo. Verón no se comporta de esa manera con Leonor Arfuch que también le realiza una entrevista en 1985, titulada “La mediatización y los juegos del discurso”, para *Punto de Vista*. Arfuch, que también participó en el mismo seminario que Fogwill, hace una entrevista mucho más formal y académica. Allí plantea sus preguntas

⁷¹ Fogwill se recibió de sociólogo en la Universidad de Buenos Aires en 1964. Formó parte de las primeras camadas de egresados de la carrera de Sociología, fundada por Gino Germani (1911-1979) en 1957. Hasta la primera mitad de 1974, hay un primer movimiento de afirmación institucional de la carrera. Asimismo, se producen los primeros conflictos entre generaciones de profesores y los jóvenes se radicalizan de manera extrema a nivel político, dando lugar a una universidad montonera. Además, entre la nueva generación de profesores, se encuentran Eliseo Verón (1935-) y Miguel Murmis (1933-) introductores de la antropología estructural, la teoría de la comunicación y a autores marxistas desde la cátedra de Sociología Sistemática, dirigida por Germani hasta 1964. Si bien se convierten en referentes importantes dentro del campo sociológico, con la intervención que el gobierno de facto de Onganía realiza en la universidad en julio de 1966, no se les renueva el contrato de trabajo (Rubinich: 1999). Fogwill, discípulo de Eliseo Verón (González:1997), forma parte de este grupo y decide desempeñarse en el área de la investigación de mercados, el marketing y la publicidad (Xurxo: 1993). Fue director de la empresa publicitaria *Ad hoc* y la consultora de mercado *Facta* hasta fin de los setenta y principios de los ochenta. En ese periodo, algunos escritores como Néstor Perlongher (Freidemberg:1993) Alan Pauls (Pauls:2010), y Osvaldo Lamborghini (Strafacce:2008) trabajaron para Fogwill.

⁷² Posteriormente en la entrevista de *El ojo mocho* Fogwill cuenta una anécdota donde desacredita a Eliseo Verón en un Congreso de Psicología (1997:12) en el que ambos participan, indicando que ya no lo respeta como en 1985.

con claridad, y si vuelve sobre un tema para pedir detalles, lo hace manteniendo su papel de mediadora para hacer accesible al público lector las ideas de Verón. Por su parte, Verón responde como un profesor, respetando las expectativas intelectuales de la revista que lo entrevista. Así, la diferencia principal entre ambas entrevistas reside en el tipo de apropiación que hacen los entrevistadores de ese papel para relacionarse con Verón, que provoca como efecto que Verón se comporte de manera radicalmente opuesta con ambos.

A continuación se analiza el tema de la ética que inaugura la entrevista para dar cuenta del tipo de dinámica que mantienen. Fogwill define ética del siguiente modo: “no sólo por todo lo que sobre las relaciones del “individuo” con la Ley, y con el Sentido puede construirse a partir de tu obra, sino por tu ética en el sentido etológico, esa concepción “productivista” del trabajo intelectual” (59). Verón le responde que él no hablaría de una concepción sino más bien de “una cierta obsesión por algunos temas en circunstancias cambiantes”(59). Luego, le explica que pudo desarrollar su investigación en el área de la sociología pero que su interés por Lévi- Strauss le molestaba a Gino Germani y reconoce que a él no le interesaba el trabajo que este último hacía. Fogwill responde que aún así lograron convivir. Verón reconoce que eso sucedió porque él sabe adaptarse y siempre logró trabajar con personalidades que también lo hicieron. Fogwill le dice: “otra vez, es ética”(59). Verón responde: “sí... pero no es una ética pragmática” (59). En fin, Verón matiza y rechaza continuamente las propuestas de Fogwill. Luego, Verón le explica que fue director del Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella sólo por un año porque no le dejaba tiempo para dedicarse a lo que le interesaba realmente y que no le interesaba el trabajo de administración. Fogwill le comenta: “es el precio que se paga por el poder. La microeconomía de la fatiga y del fastidio configuran una ética”(60). Verón responde: “No sé. A mí el poder no me interesa”(60). Su respuesta desarticula completamente el argumento de Fogwill que luego no va a insistir más en el tópico de la ética. Verón le explica que rechazó el puesto directivo que le ofrecieron en el Comité Internacional de Psiquiatría Social en 1972 y que decidió volver a Francia a investigar porque es lo que realmente le interesaba. Luego, rechaza categóricamente la teoría de Fogwill sobre ética y trabajo intelectual: “por eso no estoy de acuerdo con tu referencia a una determinada “concepción del trabajo intelectual”... en el mejor de los casos podré tener una “obstinación” en hacer lo que me interesa en situaciones siempre

cambiantes”(60). Esta última observación cierra el tema, que ocupa casi una página de la entrevista y permite pasar a otros temas, pero la dinámica de confrontación se mantiene hasta el final.

Esta entrevista muestra varios aspectos de Fogwill como entrevistador. Al igual que con Leónidas Lamborghini, Fogwill respeta a Verón e intenta seducirlo con sus hipótesis y opiniones en la medida que no muestra o desarrolla su lado polémico o provocador, como se puede comprobar leyendo la entrevista. Verón no se deja seducir, estableciendo una relación de autoridad y poder frente a Fogwill. Fogwill exhibe toda su torpeza y da cuenta de lo difícil que resulta ser un entrevistador que sepa adaptarse y estar a la altura de las circunstancias. Por otro lado, la dinámica de esta entrevista ilumina el futuro comportamiento de Fogwill al ser él el entrevistado. En éstas va a desplegar una serie de recursos para obtener el control de la situación y desacreditar al periodista, tal como Verón hace con él. En ese sentido, puede pensarse que esta entrevista resulta un modelo sobre el comportamiento del entrevistado que Fogwill va a aplicar y perfeccionar a lo largo de los años. Para finalizar, estas entrevistas muestran de un momento particular de la transición democrática e inicios de la democracia, relacionada con el regreso de intelectuales y artistas que se fueron a vivir al extranjero antes de o durante la dictadura. En ese sentido, su análisis también permite reconstruir el estado del campo intelectual durante la transición democrática.

3.3)Fogwill entrevistado: primeras construcciones de la figura de autor

En esta sección se analizan la entrevista de Sergio Bizzio (1985), un retrato de autor y una entrevista de Jorge Warley (1987,1990). La entrevista de Bizzio y el retrato de autor celebran la provocación de Fogwill en el campo cultural, mientras que la entrevista de Jorge Warley de 1990 la cuestiona, permitiendo dar cuenta de un cambio de recepción de la figura de autor a lo largo de la década.

3.3.1) La provocación celebrada: la entrevista de Sergio Bizzio

En 1985 Sergio Bizzio⁷³ realiza la primera entrevista que presenta la faceta polémica de la figura de autor en términos positivos. La misma, titulada “Fogwill polémico”, fue tomada de *Los libros de la guerra* (Fogwill 2008a:269-276), donde se indica que fue realizada en 1985 para el diario *Página/12*. Sin embargo, este diario se fundó en mayo de 1987, dos años después de la referencia que se indica en el libro. No se encontró el texto original que probablemente haya sido publicado en otro periódico. En el libro no se reproducen los paratextos, como el título, subtítulos y fotografías. Por esta razón, sólo se analiza la introducción de la entrevista.

Primero, Bizzio dice que “Fogwill es raro, o parece” (Fogwill 2008:269) y hace un resumen del *curriculum vitae* literario del autor, para definir su rareza. Así, menciona los cuatro papeles que Fogwill ocupa en el campo: el editor, el poeta, el escritor y el periodista. Todos estos roles están teñidos de una dimensión provocadora que la introducción presenta, agregando opiniones y comentarios de Fogwill entre paréntesis o en oraciones parentéticas. Además, hay un comentario del propio Bizzio entre paréntesis donde hace referencia a una interpretación sobre *Los pichiciegos* (1983) que considera mala porque califica a la novela de pacifista, sin explicitar la referencia, asumiendo que el lector conoce la información o que puede reponerla fácilmente (Bizzio dice: “El autor de un libro de ensayos dedica un capítulo a Fogwill y lo compara con el Erich María Remarque de *Sin novedad en el frente*, por su pacifismo humanista” (269). A lo anterior, se suma un uso excesivo de la metonimia para dar cuenta de situaciones conflictivas que, en lugar de aclarar lo que denuncian, más bien generan confusión porque no se puede diferenciar claramente los niveles de enunciación. Sin duda, todos estos elementos contribuyen a configurar la dimensión polémica del autor en la medida que esta ambigüedad enunciativa produce inevitablemente interpretaciones “erróneas” que van a provocar choques con el autor, como lo demuestra la recepción de la novela recién mencionada.

⁷³ Sergio Bizzio (1956-), escritor, músico, cineasta y dramaturgo, fue amigo de Fogwill desde 1979, cuando tenía 19 años y Fogwill 35. En su obituario (2010) recuerda que Fogwill era el primero en leer sus textos. En el libro de Patricio Zunini, *Fogwill, una memoria coral*, Bizzio evoca su amistad con Fogwill en más detalle (2014: 30-32, 34-35, 42, 71-72, 85, 88, 130, 137, 149).

La actitud que caracteriza a Sergio Bizzio es su empatía con los problemas de recepción que la figura de autor sufre en el campo literario. El tono de la introducción es celebratorio y admirativo. Además, adscribe a los valores que su figura promueve, ya que en la introducción no hay frases que condenen los comportamientos del autor sino que simplemente usa la palabra “raro” para describir una conducta que socialmente es percibida como fuera de la norma. Por último, su introducción va de lo estrictamente literario a lo no literario en la vida de Fogwill, indicando que ambos aspectos se complementan y son indisociables para comprender la figura de autor. Así, el aporte principal de esta entrevista es adscribir a la provocación de Fogwill que se presenta como una instancia positiva para el campo.

Además Bizzio trata una faceta muy poco mencionada en la prensa, la del poeta, sobre todo sus primeros libros de poesía. Bizzio menciona que fueron mal recibidos en el campo, en el sentido de mal interpretados. Bizzio dice que “en 1979 editó un libro de poemas *–El efecto de realidad–* que fue celebrado por el suplemento cultural del diario *La Nación* en estos términos: “El poema titulado “*Libro de época*” tenía un fragmento memorable” (2008:269). Bizzio usa esta primera crítica literaria como un ejemplo de una recepción errónea de la obra de Fogwill pero resulta confusa porque no se entiende lo que Bizzio o Fogwill están criticando. Puede referirse al disgusto de Fogwill por una recepción de su libro que considera inadecuada. Si esta lectura es correcta, la opinión sobre el poema, “tenía un fragmento memorable” sería un lugar común, que no calificaría la especificidad de la obra poética de Fogwill.

La segunda faceta que Bizzio presenta es la del escritor: “Además de una fórmula que lo enerva (“gran cuentista, pésimo poeta”) ha escrito unas veinte novelas –malas, según él” (269). Esta frase nuevamente da cuenta de la dimensión polémica de la figura en la medida que envía dos mensajes contradictorios. Por un lado, Fogwill se enoja por la evaluación negativa que el campo hace de su performance como poeta y al mismo tiempo desprecia las veinte novelas que escribió. Para el lector resulta difícil saber cómo evaluar los dos enunciados. Además, Bizzio no dice a quién pertenece este juicio de valor y lo presenta como una opinión generalizada y consolidada en el campo. Luego, Bizzio escribe sobre *Los pichiciegos*: “La única novela editada hasta ahora sobre una hipotética

guerra de Malvinas. Cuando en Bs. As se festejaban los triunfos argentinos, ya circulaban fotocopias de esta obra que llegó a las librerías en las Navidades de 1983. ‘No es sobre la guerra es sobre mí’, decía el autor” (269). En esta frase se puede ver claramente la aceptación que Bizzio efectúa de la figura de autor al adscribir a la lectura autobiográfica que Fogwill hace de *Los pichiciegos*, como lo demuestra el adjetivo “hipotética” para hablar de la guerra. La introducción evalúa luego la recepción de la novela: “Las críticas, algunas elogiosas, coincidían en un equívoco: clasificarla como pacifista” (...) ‘Los militares y los políticos me entendieron mejor’, brama Fogwill” (269). (Además, aquí introduce el comentario de Bizzio, que se señaló más arriba, sobre el ensayista que considera la novela como pacifista).

Esta lectura se revela errónea tanto para el autor como para Fogwill. Lo interesante de esta sección es que introduce por primera vez el tono violento en que Fogwill comunica, mostrando la intensidad y la pasión de su figura. La reproducción de la opinión de Fogwill sobre ser comprendido mejor por los militares y los políticos resulta altamente provocadora, como la frase misma, en el joven contexto de la transición democrática. No se explica cómo debería ser comprendida la novela sino es en clave pacifista. Este comentario da cuenta de una dimensión específica de la provocación de Fogwill: la capacidad de comunicar mejor una impresión en un clima de alta emotividad, más que una explicación articulada de manera racional.

La tercera y última faceta que la introducción presenta es la del periodista polémico. Fogwill utilizó esta actividad para analizar y cuestionar las elecciones de la sociedad argentina durante la transición democrática. Bizzio expone el arrepentimiento público de Fogwill por el daño causado a las personas con las que mantuvo polémicas, aspecto poco mencionado en entrevistas posteriores. Bizzio dice que Fogwill:

“Reniega de todo eso. Su polémica con la escritora Noemí Ulla (“fui un miserable” dice), su polémica con Bonasso (“Fui un canalla”), su exhumación de artículos del Dr. Alfonsín durante el gobierno de Videla (“fui un botonazo”), sus críticas a la política cultural del gobierno (“no merecía el trabajo de nombrarla”) y a la política de las organizaciones de derechos humanos (“no les sirvió ni a ellos ni a mí”)” (269).

Los diferentes *mea culpa* de Fogwill van apareciendo entre paréntesis, luego de la

mención de cada polémica. Estos comentarios sólo aparecen en la introducción y no vuelven a aparecer en la edición final de la entrevista. La introducción también menciona los pseudónimos que Fogwill utilizaba en el período. Algunos de ellos son: Gil Wolf, Mauricio Minzer, Carlos Dargell, María Cruz Estévez y Rosario de Indaberry. Además, da cuenta de la última polémica que mantuvo con el escritor Germán García, ya analizada en la sección de polémicas de este capítulo. Luego de la mención de esta polémica, la introducción termina de modo abrupto y la transcripción de la entrevista mantiene el mismo tono polémico ya que comienza con la voz de Fogwill diciendo: “parece que no sólo tomo mi mate frío, sino que le debo haber escupido el asadito a alguien” (270). El mate frío hace referencia a una historia que el Viejo Vizcacha cuenta en el canto XIV de *La vuelta del Martín Fierro* (1879). El viejo Vizcacha cuenta que un amigo suyo decía que, “de arrebatado y malo,/ mató a su mujer de un palo/ porque le dio un mate frío”. El mate frío indica indiferencia o poca consideración hacia alguien. La expresión “escupir el asado” es un modismo argentino que significa “malograr el proyecto de otra persona”. Así, en su respuesta Fogwill no sólo asume el rol de picardía criolla del Viejo Vizcacha que Germán García le atribuye, sino que además refuerza dicho papel al mostrar su satisfacción y su festejo por haber generado la polémica con García, pero sobre todo por los efectos que la misma generó en el campo. Si bien Fogwill no respondió al texto de García donde lo acusa de ser el Viejo Vizcacha; es decir, no continuó la polémica, esta respuesta da cuenta de su última toma de posición al respecto, que se caracteriza por una percepción triunfalista y satisfactoria con los resultados obtenidos.

Por su parte, el entrevistador apoya el punto de vista de Fogwill al no poder elaborar un texto introductorio que se demarque de la entrevista en sí misma y de la voz de Fogwill. La introducción y la transcripción de la entrevista se presentan como un continuo donde la primera parece funcionar como una suerte de resumen de la conversación mantenida con Fogwill más que de una elaboración personal por parte del entrevistador sobre el autor en cuestión. Así, la primera pregunta que abre la entrevista da cuenta de esta instancia ya que la misma resulta un poco enigmática (“¿Por qué ríen al reír?” 270) leída fuera del contexto de las polémicas evocadas durante la introducción. Por último, el valor de esta entrevista radica en su capacidad de cristalizar el estado del campo literario del período ya que hablan de escritores relativamente

marginales, o que no ocupan un lugar central en el campo, como los hermanos Lamborghini, Juan Filloy, Nicolás Peyceré, César Aira, Néstor Perlongher y Alberto Laiseca.

3.3.2) De la celebración al desprecio: dos recepciones de Jorge Warley

En agosto de 1987, Jorge Warley realiza una semblanza corta de Fogwill, titulada “Rodolfo Fogwill” para el nuevo diario *Página/12* que por especializarse en la investigación política, no contaba todavía con un suplemento cultural⁷⁴. El aporte principal de este texto es presentar una adhesión y una celebración de la figura provocadora de Fogwill, siguiendo la línea de la entrevista de Sergio Bizzio.

Primero, Warley lo presenta como un polemista acabado gracias a sus artículos periodísticos. Además, considera que la polémica que Fogwill introduce en el campo cultural es intensa e inteligente (“sus artículos constituyen algunos de los pocos ejemplos de polémicas fuertes e inteligentes de estos últimos años”. 1987:13), indicando la adscripción del periodista al proyecto del autor. El segundo aspecto es el de la difusión la obra de colegas en el campo cultural. Además, explica que luego de 1985 Fogwill deja de escribir sus opiniones en los medios de prensa y prefiere operar en un círculo más privado y específico, como el campo literario. Luego presenta las críticas de Fogwill a la prensa escrita nacional, que no considera que sean lo suficientemente radicales⁷⁵. Este comentario es bien recibido por Warley en la medida que *Página/12* representa ese lugar desde donde se puede ser crítico, independiente y progresista.

⁷⁴ Ricardo Iberlucía, Sylvina Wagner y Adriana Schettini compusieron el primer grupo de colaboradores de la sección cultural que nunca se salió a la calle. Luego, los responsables del primer suplemento cultural fueron Martín Caparrós y Jorge Dorio que duró muy poco y terminó dando forma a la revista Babel (1989-1991). Finalmente, Tomás Eloy Martínez asume la dirección desde los Estados Unidos del suplemento cultural al que bautiza *Primer Plano* (1991-1995). Se publica una vez por mes. Este suplemento no le dedica espacio a la literatura argentina contemporánea, sino más bien a la literatura argentina del siglo XIX y a escritores extranjeros, vinculados a la academia estadounidense con la que Martínez tenía contacto (Chacón y Fondebrider 1998:57).

⁷⁵ “Mientras sigue cumpliendo su rol de “promotor cultural” en las charlas entre amigos y alguna aparición pública (donde jamás omite mencionar a Alberto Laiseca), deja de escribir en las publicaciones comerciales acusándolas de mediocres, de simples divulgadoras de gustos y la retórica dominante” (1987:13).

Por último, Warley finaliza con un comentario elogioso sobre el comportamiento errante de Fogwill que promete escribir en algún medio de prensa pero que al final no lo cumple (“Desde entonces, cada tanto, promete reaparecer en algún medio, sin cumplirlo” (13). Luego, señala que hay dos tipos de recepción de la figura de autor que se oponen. Los que están contra Fogwill, lo critican en privado (“quienes lo acusan de frivolidad y oportunismo (jamás en público) se sonríen toda vez que se menciona su nombre” (13). Luego están los que lo alaban y esperan que Fogwill vuelva a escribir en la prensa (“quienes están aburridos de las prolijidades, los buenos modales y la pobreza que caracteriza el pequeño campo cultural porteño esperan que alguna vez cumpla su promesa” (13). El primer grupo de receptores adversos de la figura de autor no cree en su vuelta a los medios de prensa y lo descalifican con críticas privadas probablemente para evitar un confrontamiento público con el autor. Por otro lado, están los que adhieren y celebran la imagen de autor desprolija, de malos modales que conmueve al campo cultural nacional, entre los que se encuentra Warley que vive el incumplimiento de Fogwill como una promesa, convirtiendo su nota en un pedido claro de aparición pública. En realidad, Fogwill continua ejerciendo el periodismo en el área de la crítica literaria en el período 1985-1986. Estos artículos circulan en el campo literario, más que en el campo político-cultural.

Tres años después, en julio de 1990, Jorge Warley entrevista a Fogwill para *El porteño*⁷⁶. Si bien inaugura la serie de entrevistas de la próxima década, se la incluye en la serie de los Ochenta porque permite comprender el alejamiento de Fogwill de la prensa masiva durante los últimos cinco años de la década. Además, Warley crítica la provocación que tres años antes celebraba. Así, el aporte principal de esta entrevista es introducir el cambio de recepción negativa de la figura de autor.

La entrevista se titula “*El porteño* hace la tarea sucia de Bárbaro y Menem” y es una declaración de Fogwill emitida durante la entrevista, mediante la cual ataca

⁷⁶ En 1985, la revista había sido comprada por una Cooperativa de Periodistas Independientes. Jorge Lanata (1960) es el jefe de redacción. En mayo de 1987, Lanata funda *Página/12*, que se gestó en la redacción de la revista. Muchos de los colaboradores de *El porteño* comienzan a escribir en el diario. Además, la concepción del diario se inspiró en una sección de la revista que se llamaba “La posta-post” (Anguita 2002:156). Aunque este no es el espacio para analizar en profundidad las publicaciones que surgen en el período de la transición democrática, hay un núcleo de valores estéticos y posiciones político-culturales, relacionados con el progresismo de izquierda que ambas publicaciones comparten y que forma parte del núcleo de valores que Fogwill ataca en esta entrevista.

explícitamente los intereses políticos y culturales que la revista representaría. Julio Bárbaro fue el Secretario de Cultura de Carlos Menem entre 1989 y 1990. En la entrevista, Fogwill va a explicar que el menemismo no tiene un proyecto cultural y que el secretario de cultura no tiene peso ni capacidad de decisión en los asuntos culturales porque el gobierno deja la cultura a la merced del mercado, implementando una política liberal en su gestión cultural. Fogwill explica que las iniciativas culturales ya no serán promovidas y sustentadas por el Estado como durante el gobierno radical, sino que se van a concentrar en las fundaciones privadas y en los medios de comunicación⁷⁷. Para Fogwill, la política cultural menemista utiliza la escena cultural del mismo modo en que utiliza la escena política: como una plataforma donde se negocian intereses entre las corporaciones, los medios de comunicación de masas, las fundaciones privadas y los representantes políticos culturales de turno. Así, Fogwill denuncia la política neoliberal del menemismo que utiliza la escena política para establecer alianzas que benefician a determinados grupos económicos. Además, para Fogwill, los entrevistadores colaboran en la promoción de este tipo de políticas porque no tienen la suficiente distancia crítica para percibir el lugar que ocupan y la función que cumplen en el juego de poder político, como lo demuestra el hecho de que *El porteño* asuma el lugar de “progresista” y “alternativo” que se le atribuye en el campo cultural sin cuestionar qué significa serlo en el nuevo contexto político. Fogwill lo interpreta como una forma de apoyo a la política del gobierno de turno. Fogwill ya había hecho un análisis similar sobre la política cultural del gobierno de la transición democrática, como se vio al inicio de este capítulo. Fogwill en esta entrevista considera que los dos gobiernos democráticos, conciben la política cultural de manera bastante similar, donde si bien los beneficiados varían un poco, los medios de comunicación masiva mantienen su predominio.

⁷⁷ Fogwill agrega lo que considera perjudicial de este tipo de posición política y enumera los efectos de las medidas implementadas por el menemismo en el plano de la cultura: “la privatización de la enseñanza y la redefinición de la escena política como un espacio de concertación entre corporaciones y partidócratas y la paralela redefinición de la escena cultural como un espacio de concertación entre los medios, las corporaciones y sus operadores; las fundaciones y los burócratas de la cultura, la mayoría de los cuales son, según sabés, entrevistadores y “colaboradores” de los medios”(1990:37). Fogwill lo vuelve a mencionar en la entrevista de Miguel Russo (1992) para la revista *La maga*, que se analiza en el próximo capítulo. Por último, Fogwill percibe a sólo un año de la asunción de Menem a la presidencia el modo en que se gesta e implementa la política neoliberal que va a caracterizar sus diez años de mandato (Pucciarelli:2010). Para profundizar sobre el proceso de privatización de la política pública en manos de intelectuales, consultoras, centros de investigación y empresarios fuertemente neoliberales, véase el artículo de Gastón Beltrán “Acción empresarial e ideología. La génesis de las reformas estructurales” (2006).

El copete, paratexto principal de la entrevista, dice:

“Después de casi cinco años de prolijo silencio, Rodolfo Fogwill, otrora colaborador de *El porteño* y una veintena de medios más –se decidió a conceder este reportaje. Poco antes de reaparecer en el *field* editorial con un libro de poemas y alguna novela, Fogwill se despacha en contra del aborto, a favor del indulto, execra a esta revista y apostrofa: “la democracia nos jodió”. Una sinceridad casi obscena” (Warley 1990:34)

Lo primero que Warley señala es la ausencia de Fogwill en la prensa cultural en la segunda parte de la década. Luego, menciona la obra de Fogwill pronta a ser publicada sin dar los títulos de los libros porque se interesa en la trayectoria periodística del autor. Los libros que Fogwill publica en 1990 son *La buena nueva de los libros del caminante* y el libro de poemas *Partes del todo* que incluye poemas escritos durante el periodo 1985-1989. Después señala las posiciones de Fogwill contra el aborto y a favor del indulto. Warley presenta estas críticas como novedades pero Fogwill ya había presentado sus opiniones a inicios de la década. En ese sentido, parece estar mal informado sobre las posiciones del autor, como se puede ver en la entrevista donde muestra su desconcierto e irritación por las declaraciones de Fogwill. Por último, dice que Fogwill condena a la revista y que evalúa negativamente la experiencia democrática. La reproducción de estas opiniones en la zona paratextual da cuenta de lo que el periodista percibe como una provocación ya que Fogwill cuestiona los valores de la izquierda progresista. Warley había asumido que compartían puntos de vista o valores y el descubrimiento de que no lo hacen produce una interacción conflictiva que se trasluce en la entrevista⁷⁸. Por su parte, Fogwill realiza un análisis metonímico: le atribuye a Warley los valores estéticos, políticos e ideológicos de la revista donde colabora.

La última declaración de Fogwill, “la democracia nos jodió”, va acompañada de una opinión personal del periodista: “una sinceridad casi obscena”(34). Esta frase no aparece en la edición final de la entrevista pero Fogwill pudo haberla pronunciado durante el encuentro. De todas maneras, esa es la frase que resumiría la posición de Fogwill sobre la democracia y para Warley resulta obscena. Si en principio parece

⁷⁸ Por ejemplo, con relación al aborto Warley muestra su sorpresa y le dice a Fogwill: “No me vas a decir ahora, que también estas en contra del aborto...”. Fogwill le responde que siempre lo estuvo y que lo escribió a inicios de los ochenta. Se refiere a su artículo “El aborto es cosa de Hombres”, publicado en la revista feminista *Alfonsina* en 1983 (Fogwill 2008:48), ya mencionado en este capítulo.

referirse a la sinceridad del autor, la misma queda connotada negativamente al operar por inducción. La frase “la democracia nos jodió” aparece luego de la enumeración de posiciones provocadoras de Fogwill. Así, sugiere que Fogwill no apoya el proyecto y proceso democrático que el país está viviendo y que adhiere a concepciones políticas conservadoras y reaccionarias. Asimismo, la obscenidad que Warley percibe en Fogwill se refiere al menosprecio del autor por los proyectos políticos culturales implementados durante la democracia y por las figuras intelectuales que elaboran u adhieren a dichos proyectos.

Por último, en la entrevista Fogwill expone una teoría sobre el funcionamiento de los medios masivos de comunicación que resulta productiva para comprender el funcionamiento de la figura de autor. Primero, explica que dejó de publicar artículos en prensa porque percibió que había una contradicción entre su manera de comportarse y su ideal de intelectual: “De pronto advertí que todo eso que había elaborado –de una forma epigramática, ya que era para consumo personal – estaba en contradicción con lo que hacía. Estaba haciendo un papelón histérico en los medios” (34). Además, considera que era utilizado y al mismo tiempo se dejaba utilizar por los medios masivos como un chivo expiatorio: “¿Qué hacía yo? Me animaba a publicar lo que mucha gente pensaba pero no se atrevía, o no podía, verbalizar, y entonces se identificaban con lo que yo hacía” (34). Luego explica las razones que lo motivaban a escribir: “¿Por qué me animaba? Porque extraía un beneficio de esa tarea, un beneficio estúpido, el estúpido beneficio de ser imaginado socialmente como un tipo piola” (34). Estas explicaciones forman parte del tópico del *mea culpa* que se analizó en la entrevista de Sergio Bizzio. Fogwill reconoce que la motivación que lo llevaba a escribir sus notas periodísticas era ocupar un lugar de poder, relacionado con el reconocimiento social de su inteligencia, para influenciar la opinión pública. Luego Fogwill explica que el peor efecto del funcionamiento de los medios masivos de comunicación se registra sobre el emisor y no sobre los receptores. Es decir, sobre él. Fogwill sostiene que a partir de los mecanismos de producción de un medio, él puede predecir con más facilidad el comportamiento del emisor que el del receptor. No entiende por qué los especialistas en medios de comunicación pasaron por alto este detalle. Esta explicación da una clave de lo que Fogwill espera de su receptor: que éste pueda anticipar cómo va a ser tratado por Fogwill y que no se sorprenda del trato recibido.

La teoría de Fogwill que subraya el papel predictivo del receptor sobre el emisor puede relacionarse con algunos de los principios de la Teoría del caos, particularmente la idea de imprevisibilidad inherente a los sistemas caóticos. En este tipo de sistemas, los comportamientos del pasado no son de mucha ayuda para predecir el comportamiento futuro. Además, la teoría del caos postula que un pequeño cambio cuantitativo en la totalidad de las causas puede desencadenar comportamientos futuros cualitativamente diferentes. Para el receptor no familiarizado con Fogwill, con su teoría sobre los medios de comunicación o con la teoría del caos, la recepción de su figura de autor resulta impredecible y puede comprendérsela durante o luego del encuentro con el autor, más que anticiparla.

El comportamiento de su figura adquiere otro significado cuando se la analiza desde ambas teorías. La teoría de Fogwill intenta predecir el comportamiento más habitual del emisor en los medios de comunicación. La teoría del caos plantea lo contrario: es imposible predecir el comportamiento de un sistema mismo conociendo las condiciones iniciales en que el mismo evoluciona. Esta teoría toma el punto de vista de un receptor que no puede conocer de antemano cuáles elementos aleatorios van a producir cambios futuros en un sistema determinado. Si para Fogwill, él debería resultar predecible, la teoría del caos indica lo contrario. Ambas teorías conciben al emisor de maneras opuestas, pero resultan complementarias a la hora de analizar el funcionamiento de la figura de autor. Además, permiten poner en perspectiva la recepción que el campo hace de la misma en la medida que construye una figura polémica al basarse en una idea preconcebida de cómo debería comportarse o lo que debería enunciar. Paradójicamente, Fogwill se comporta de un modo totalmente coherente a lo largo de los años, tal como lo propone su teoría sobre el comportamiento predictivo del emisor y que se puede verificar en el próximo capítulo dedicado a la figura de autor en la década de los noventa.

3.4) Conclusiones

Para resumir, este capítulo analizó la figura de autor provocadora de Fogwill en su trabajo periodístico de la década de los Ochenta. Fogwill utilizó el periodismo para reflexionar sobre las condiciones en las que se gestó la transición democrática a nivel cultural, los nuevos procesos sociales que se introducen en el periodo y las consecuencias para la sociedad argentina.

Primero, se analizaron una serie de artículos de Fogwill, publicados en las revistas *El porteño* y *Primera Plana* en 1983 y 1984, ordenados en dos series temáticas. La primera serie critica la política cultural del gobierno de la transición. Además, cuestiona dos proyectos políticos-sociales del gobierno democrático, la ley de divorcio y la despenalización del aborto, ambos considerados de avanzada por los sectores progresistas. Sus análisis lo ubican en el campo de la disidencia ideológica de la izquierda intelectual. Aún así, este conservadurismo, lejos de invocar a razones religiosas o ideológicas, forma parte de su estrategia contra el conformismo y la aceptación los sectores progresistas realizan de estos proyectos sin preguntarse por las consecuencias o las modificaciones en las relaciones sociales. Así, sus artículos indirectamente cuestionan los instrumentos teóricos, los procesos de análisis y los valores con los que otros intelectuales de izquierda analizan dichos procesos. Por último, el método de análisis de Fogwill es ver encadenamientos metonímicos entre procesos políticos y económicos más que cortes y rupturas entre los mismos, como lo muestran claramente sus análisis lingüísticos.

La segunda serie de artículos se focaliza en el funcionamiento del campo literario y cultural. Así, mantiene tres polémicas con Noemí Ulla, Miguel Bonasso y Germán García. Luego, hay una serie de artículos donde Fogwill cuestiona el mecanismo de promoción y consagración del mercado editorial y de la academia a través de dos figuras que los representan: Ricardo Piglia y Jorge Asís. Estos escritores no responden a las acusaciones de Fogwill. Después se analizaron tres entrevistas donde Fogwill cumple el rol del entrevistador con tres personalidades exiliadas durante la dictadura que vuelven al país

con la democracias, ya sea de visita como en el caso de Leónidas Lamborghini, ya sea para instalarse definitivamente, como Leonardo Favio y Eliseo Verón.

Por último, se analizó la recepción de la figura de autor en dos entrevistas del periodo. La primera entrevista de Sergio Bizzio (1985) es también la primera en presentar a Fogwill como un autor literario y en realizar una valoración positiva de su provocación. La segunda entrevista, realizada por Jorge Warley (1990) evalúa en términos negativos la performance provocadora de Fogwill. La entrevista permite reconstruir el período 1985-1990 en el que Fogwill no publica más artículos en la prensa. Además, da cuenta del cambio de recepción que sufre su figura en una generación de escritores e intelectuales más jóvenes que el autor en cuestión.

Capítulo 4

Fogwill en los noventa: ajustes y adaptaciones de la figura de autor a las políticas neoliberales

D.A.V.: “¿Cómo relacionás tu empatía con el efecto connotativo de las marcas con tu actitud tan provocativa frente al mercado?, pateando tableros con declaraciones abiertamente agresivas. Pienso en tu libro “Mis muertos punk”, donde deliberadamente omitiste el nombre de la gaseosa que te dio el premio “En las artes y las ciencias”.

F: “Digamos, cuando uno es consciente de que es prisionero de sistemas, te diría, míticos, y yo creo que todo el mundo lo es, se le hace como cuestión ética la relación con esos sistemas míticos. En el caso de esa marca de gaseosa yo le ofrecí la posibilidad: si me pagaban cinco mil dólares la nombraba en mi libro. Si no, no”.

Entrevista de Danilo Alberio Vergara a Fogwill (1993).

Introducción

Este capítulo analiza la figura de autor en dos novelas de Fogwill publicadas en la década de los noventa, *La buena nueva de los libros del caminante* (1990a) y *Vivir afuera* (1998b), así como los matices, que esta instancia proyectada por la escritura de Fogwill, adquiere en las entrevistas que se le hacen en el período durante el cual el escritor introduce cambios en su actuación pública y literaria.

En primer lugar, abandona la publicación de artículos de opinión en la prensa político-cultural que en la década anterior definió su lugar en el campo como provocador y se dedica exclusivamente a la publicación de su obra literaria, concentrada al inicio y al final de la década. Así, la figura de Fogwill se comienza a delinear en función de su obra literaria y no sólo de su intervención en la prensa, modificando su recepción que se asocia a la imagen de un escritor con un discurso estético y no sólo un simple polemista. Además, cambia el modo de relacionarse con la prensa cultural especializada al otorgar entrevistas sólo para la ocasión de una nueva publicación, redefiniendo lo público y lo privado de su universo, entendido como accesibilidad y exposición ya que al ser el campo literario más específico que el periodístico restringe el tipo de incidencia sobre el campo cultural. Por otro lado, publica dos libros de cuentos en Argentina, *Muchacha punk* (1992) y *Restos Diurnos* (1993) y una edición de cuentos en España, *Cantos de los*

marineros en las pampas (1998a), que incluye un cuento con el mismo título, que sólo se publica en la Argentina en la edición de *Cuentos completos* (2009a). Además, se editan tres novelas inéditas: *La buena nueva del caminante* (1990a), segunda obra de la colección de Biblioteca del Sur de la editorial Planeta, dirigida por Juan Forn, *Una pálida historia de amor* (1992) y *Vivir afuera* por Sudamericana (1998b). Luego, se reedita por segunda vez *Los pichiciegos* (Sudamericana:1994), agotada desde hacia once años. El único libro de poesías que publica en esta década es *Partes del todo* (1990b). Por último, durante esta década, Fogwill publica, a diferencia de la década anterior donde publicó en editoriales independientes -Tierra Baldía, Editorial de la Flor, Centro Editor de America Latina y Catálogos Editora-, en grandes editoriales, como Planeta y Sudamericana, con las que litiga y gana por desacuerdos en la manera en que su obra fue tratada. El conflicto con Planeta se origina por el cambio del final de una de las novelas y la corrección del léxico de *Una pálida historia de amor* (1991) sin su permiso para poder ser publicada en el mercado español. El conflicto con Sudamericana, se debió a la diagramación final de *Vivir afuera*, que no respetó la diagramación original de Fogwill y a que sacaron las citas de *Los pichiciegos*, que vinculaban las dos novelas (Link:1999).

La relación conflictiva de Fogwill con las editoriales en el período se inscribe en la coyuntura de las transformaciones estructurales de la industria editorial, influenciada por las políticas económicas del neoliberalismo. En la Argentina, el modelo económico neoliberal domina la década hasta la crisis del 2001. El país se lanza a una reforma estructural que implica la liberación de normas regulatorias de los mercados, la privatización de empresas públicas y la liberalización comercial y financiera que promueven la concentración y centralización de capital. El mercado editorial comienza a operar con la misma lógica neoliberal de transnacionalización de capitales, convirtiendo a España, en el caso del mercado hispanoamericano, en el meridiano cultural de América Latina. La industria española se recupera tras el franquismo y comienza a comprar catálogos, editoriales y autores de países latinoamericanos. Las editoriales argentinas se fusionan a los grandes grupos trasnacionales españoles. Estas últimas, a su vez, se integran a grupos multimédiáticos de telecomunicaciones ibéricos, como por ejemplo las editoriales Alfaguara, Taurus y Aguilar compradas primero por el grupo editorial Santillana en 1980 y luego en el 2000 por el grupo Promotora de Informaciones Sociedad Anónima (PRISA). El proceso de transnacionalización es complejo como lo

muestra el caso del grupo editorial americano Random House que compró a la editorial italiana Mondadori en el 2001, que a su vez había comprado la editorial española Grijalbo en 1989⁷⁹.

Estos grupos crean colecciones de “literaturas nacionales” que en lugar de integrar el mercado hispanoamericano, lo fragmenta en zonas de distribución específicas. Además, implementa mecanismos para lograr mayor competitividad, como la reducción de la cantidad de tiradas, la segmentación de la oferta y demanda (Botto 2006:209-248). Paralelamente comienzan a surgir pequeñas editoriales nacionales⁸⁰, que se plantean como minorías resistentes y que acentúan su participación en el mercado nacional luego de la crisis económica del 2001. No sólo el catálogo sino también la distribución de las editoriales españolas y las argentinas sufren modificaciones. Si los catálogos de las editoriales nacionales presentan nuevos autores para el campo literario nacional, las editoriales españolas prefieren publicar, en líneas generales, a autores ya consagrados por dicho campo. Por último, durante la década para los escritores latinoamericanos, entrar en el mercado español fue vital para poder circular y sobrevivir, corriendo el riesgo de que la circulación del libro no coincidiera con el ámbito idiomático o con la zona de distribución (Link 2003:321-332), como sucede, por ejemplo, con la obra de Fogwill publicada en España que no conoce la misma distribución que en el mercado nacional.

Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* plantea que en esta nueva configuración, los escritores comienzan a percibirse más en imágenes porque y se convierten en personajes mediáticos (2010:88), para responder a las exigencias del libro concebido como mercancía. En esta década, la figura de autor de Fogwill se inscribe de manera compleja en este proceso denominado “literatura post autónoma” por Ludmer ya que se resiste a ser utilizado de manera ciega por el sistema. La misma se caracteriza por formar parte del fin de la autonomía literaria. En esta nueva etapa lo que define el

⁷⁹ Durante la primera década del siglo XXI, continúa el proceso de fusión de editoriales transnacionales. En noviembre del 2013 se produce la fusión de Random House Mondadori (Estados Unidos/Italia) con Random House Penguin (Estados Unidos) y el grupo Bertelsmann/Pearson (Alemania/Reino Unido). A partir de esta fecha el grupo se llama Penguin Random House. Para más detalles, véase la página Web de Penguin Random House: <http://www.penguinrandomhouse.com/>

⁸⁰ Algunas de las editoriales independientes creadas en la década son: Beatriz Viterbo (1990), Paradiso (1992), Simurg (1995), Adriana Hidalgo (1999), Belleza y Felicidad (1999)

sentido de la lectura es la distribución polarizada del libro, ya sea a través de la editorial independiente que convierte el libro y el catálogo en un objeto estético, ya sea a través de las editoriales transnacionales que convierten el libro en mercancía.

El presente capítulo se divide en dos partes. La primera parte analiza las proyecciones de la figura de autor en *La buena Nueva de los libros del caminante* (1990a) y en *Vivir afuera* (1998b), como también los temas de la construcción del sentido a partir del movimiento, en la primera novela; y la marginalidad y la simulación en la segunda. La segunda parte analiza la construcción y recepción de la figura de autor en la prensa cultural del período. Para la primera parte de la década se analizan las entrevistas de Miguel Russo (1992), Graciela Speranza (1992), Ignacio Xurxo (1993) y Daniel Freidemberg (1993). La entrevista de Miguel Russo se caracteriza por la denuncia a los conglomerados mediáticos que comienzan a dominar el campo cultural. La de Speranza es la única pensada para formar parte de un libro dedicado a figuras de autor. Por su parte, Ignacio Xurxo realiza un retrato de autor donde da cuenta de la complejidad de la figura de autor y de los riesgos de una apropiación superficial por parte de los integrantes del campo. La última entrevista de esta serie es la de Daniel Freidemberg que se concentra en la poesía del autor y la contemporánea nacional. Las entrevistas de la segunda parte de la década son tres: primero la entrevista colectiva de la revista *El ojo mocho* (1997), la más larga realizada a Fogwill con ensayos de los participantes que elaboran el encuentro con el autor. Luego, se analiza la entrevista de Emilio Fernández Cicco (1998) para la revista *Noticias* y la de Juan Ignacio Boido (1998) para el suplemento de cultura Radar del diario *Página/12*. Si el primero, se presenta como una investigación que evalúa el alcance de la figura de autor, el segundo presenta la faceta de la figura de autor asociada a la locura.

4.1) Autoría y fractalidad en *La buena nueva de los libros del caminante* (1990) y *Vivir afuera* (1998)

A: “En testimonios”, escribiste un cuento paródico sobre Victoria Ocampo. Pero, por otra parte, allí se cuelga un Quique sociólogo, ¿es parte de tu estrategia para parodiar o una búsqueda de parentesco?

F:- Sin duda, para buscar falsos parentescos. Esa búsqueda mía forma parte del mismo cuadro megalómano de la mariconería argentina. La literatura argentina es muy megalómana. Por ejemplo Piglia, en ese cuento tan bueno “El fluir de la vida”, tiene que poner que se levanta una mina y ¿a quién se levanta?: a la sobrina de Nietzsche. No puede poner la sobrina del señor Otto, que a los efectos de tal cuenta sería lo mismo.

Entrevista de Danilo Alberio a Fogwill (1993).

A continuación se analizan las proyecciones de la figura de autor en *La buena nueva de los libros del caminante* (1990a) y en *Vivir afuera* (1998b), como también los temas de la construcción del sentido a partir de la marcha en la primera novela; y la simulación en la segunda. La primera novela introduce una teoría de la escritura mientras que la segunda cuestiona el neoliberalismo y sus consecuencias éticas, relacionadas con la primacía del individualismo y el fin de las ideologías.

***La buena nueva de los libros del caminante*: el caso de la falsa atribución de la autoría**

La novela, segunda en la genealogía de publicación luego de *Los pichiciegos* (1983a), se propone contar las marchas por el mundo de José María Pérez Largo, una promesa que sólo se cumple parcialmente, porque parodia la escritura ingeniosa de Sterne en *Tristram Shandy* (1759-1767) y el relato se pierde, se bifurca en otras historias. A nivel de la estructura se divide en dos partes con subcapítulos de extensión irregular: “La nueva” tiene veinticuatro capítulos y “La buena” tiene quince capítulos. Por último, cuenta con dos prólogos, uno firmado por Pérez Largo, autor original de la novela en 1980; y otro de 1990, firmado por Fogwill.

El tema principal se cifra en el título, que hace referencia al arte de la escritura, vinculado al ritmo del cuerpo, de la respiración y del movimiento, al que la novela le

dedica la primera parte de manera insistente. Así lo entiende Arturo Carrera quien considera a la novela como un “cuerpo rítmico único” (1990:5), donde el caminar implica el perpetuo movimiento del sentido. El ritmo de la marcha es una metáfora sobre la construcción del sentido en un texto, basado no en el sonido, sino en el movimiento. Esta crítica aparece publicada en la Revista *Babel*⁸¹, única revista que le dedica la sección “El libro del mes” a la novela. Además, la tapa tiene un retrato de medio cuerpo en blanco y negro realizado por Jorge Revsin para la ocasión. La foto en contrapicado, refuerza la noción de estima, grandeza y de seguidores-discípulos más jóvenes, como lo explicita Rodrigo Fresán (1990:5) en la reseña que acompaña la de Carrera.

El retrato de la tapa de la revista sirve en principio para que el lector identifique al autor al que se le dedica el libro del mes (Ver anexo A. Foto 7). John Berger en su ensayo “Appearances”, publicado originalmente en 1982, explica que todas las fotografías pertenecen al pasado y que capturan un instante que no lleva nunca al presente. Así, cada fotografía envía dos mensajes: uno relacionado con el evento fotografiado y otro relacionado con el shock de la discontinuidad (2013:62) en la medida que la foto aísla la apariencia de un instante desconectado de la experiencia vivida. Para Berger, la discontinuidad produce ambigüedad aunque la misma no sea obvia porque asociada a las palabras genera un efecto de certeza (66). Este retrato de Fogwill es un retrato discontinuo y ambiguo que no puede dar cuenta de la novela. Sólo adquiere sentido en el contexto de la revista que asocia la foto a la novela. Así, opera por contigüidad y asociación a la figura de autor. Sus valores y su actitud, como la vitalidad, la inteligencia, la arrogancia y la provocación pueden encontrarse en la novela. En ese sentido, el autor reemplaza la obra. El uso metonímico de la fotografía responde a la estrategia de persuasión publicitaria para promocionar el libro y da cuenta del cambio de paradigma, donde la imagen visual se impone sobre la palabra. Este nuevo paradigma se asocia a la nueva configuración del mercado editorial durante el neoliberalismo, ya que pierde su independencia y es comprado por grupos multimédiaticos que tratan la literatura como

⁸¹ La revista *Babel, Revista de libros* (1988-1992), revista en formato tabloide, dedicada a la reseña de todos los libros literarios aparecidos en el mes. Publica veintidós números. La foto de Fogwill fue realizada Jorge Revsin. En una entrevista realizada a Chitarroni, Caparrós y Pauls por el 20° aniversario del cierre de la revista, Caparrós cuenta que publicaron a Fogwill porque este insistió demasiado, a tal punto de dejarle quince mensajes en el contestador a Caparrós y que luego de ser publicado, empezó a criticar a la revista. (Berlanga:2011).

entretenimiento, instancias que Fogwill va a cuestionar en algunas de las entrevistas que se analizan el próximo apartado.

La novela se configura como un experimento de puestas en abismo y de bifurcaciones de la figura autoral. El prólogo de Fogwill explica que él es el editor de la obra de Pérez Largo, el verdadero autor y protagonista. Pérez Largo le cedió los derechos de autor, instancia aceptada por los familiares y administradores judiciales en la sucesión final luego de la muerte de Pérez Largo. Esta información resulta extraña para un prólogo y da cuenta de la impostura autoral, que convierte a Fogwill por adjudicación en el “verdadero” autor de la novela, cuando en realidad ya lo era desde el inicio. En el mismo prólogo, Fogwill explica que el título, *La buena nueva de los libros del caminante* le pertenece, al igual que la diagramación de los capítulos porque la primera edición, dirigida por Pérez Largo se titulaba *Libros del Caminante* y contenía más relatos que la edición de Fogwill. Una referencia a este libro ya aparece en el cuento “La chica de tul de la mesa de enfrente” (Fogwill: 1980c). En este cuento, el narrador, alter ego de Fogwill, se encuentra de paso por Londres, donde aprovecha para encontrarse con Michel, un amigo escritor que está enfermo y que le había dado para leer una nouvelle que cuenta la misma historia de *La buena nueva*. Michel es, a su vez, el otro desdoblamiento autoral de Fogwill que en el cuento, escribió el cuento *Muchacha Punk* (1980c: 17), el cuento que ganó el concurso literario que permite la edición de *Mis muertos punk*, donde se encuentra el cuento “La chica de tul de la mesa de enfrente”. Michel considera que la nouvelle sin título es un simple ejercicio y que hay que olvidarla porque es mala (1980:c16). Al narrador del cuento si le gusta la nouvelle, da una interpretación y decide titularla *Libro de los caminantes*. Las tres modificaciones del título dan cuenta que es la idea de variación la que introduce las bifurcaciones que se establecen entre lo ficcional y lo extra-literario en el universo del autor.

Por otro lado, también Fogwill consideraba que *La buena nueva* era mala y nunca fue reeditada, como lo atestiguan los editores de Santiago Arcos, que no lograron convencer a Fogwill de hacerlo⁸², que se dedicó a partir de la próxima década a reeditar toda la obra que consideraba valiosa. Aún así, esta evaluación del autor forma parte del juego

⁸² Para profundizar, véase la entrada titulada *Quique Fogwill* del Blog de *Santiago Arcos editor* publicada el 24 de Agosto 2010. Disponible en: <http://santiagoarcoseditor.blogspot.ch/2010/08/quique-fogwill.html> (Último acceso 08.04.2014)

ambiguo de su proyecto, como lo demuestra la valoración estética negativa que sufre la novela desde la ficción por parte de Michel, su autor, en el cuento. Asimismo, la interpretación que hace el narrador sobre la nouvelle de Michel da una clave para comprender el comportamiento provocador de Fogwill. Considera que el marchar que propone la nouvelle no implica necesariamente viajar por el mundo, sino que se trata más bien de una actitud ante el mismo: “no ser ni estar entre los hombres sino deslizarse entre ellos, sin concesión ni simulacro de piedad hacia sus condenadas existencias” (1980c:16). Así, propone relacionarse con el mundo, rechazando las convenciones sociales y guardando la conexión consigo mismo, como implica el ejercicio de la marcha, basado en la respiración y la escucha del cuerpo en la novela. La referencia a la novela en un cuento de 1980, indicaría que la misma ya existía y que fue corregida, transformada y publicada, una década más tarde. La última puesta en abismo de la figura autoral, es un personaje, llamado Quique, que aparece en la segunda parte de la novela y que es amigo de Pérez Largo. Quique, sobrenombre de Enrique, es el apodo que usan los amigos de Fogwill para referirse al autor de modo afectuoso, y en la novela se lo describe como un “enrulado sociólogo argentino” (1990a:208). También es el nombre del pichi que se salva en *Los pichiciegos*, donde se lo conoce como Quiquito. Todas instancias que refuerzan la autosimilaridad con la figura autoral.

El prólogo de Pérez Largo no aporta otros elementos a la cuestión, pero explica la desorganización estructural de la novela, que obedecería a “una colección deshilvanada de recuerdos de aventuras, observaciones y reflexiones” de sus marchas por el mundo (9). Fabián Casas (2008) considera que esta novela es un punto de inflexión en la producción de Fogwill que se presenta como un laboratorio de pruebas, que daría cuenta del poco dominio de Fogwill sobre la composición estructural de la novela que se constituye de micro relatos que no siempre tienen relación entre sí, pero que muestran condensaciones puras de las diferentes figuras de autor que Fogwill proyectaba en los cuentos, como el irónico, el conocedor de marcas y el que se pelea con Piglia. De hecho, en el ámbito de la ficción, es en esta novela, donde por primera vez considera a Piglia como mal escritor (58). Esta crítica continua en *Vivir afuera* (1998b), donde ridiculiza a Piglia- con el personaje de Millia, convirtiéndolo no sólo en su mejor adversario, como dice Casas, sino también en su sombra, ya que Fogwill proyecta sobre Piglia todo lo que no quiere representar como autor: una relación principalmente consensuada con las

instituciones que configuran el campo literario, aparentemente comprobado por el Premio Planeta de 1997, otorgado a la novela de Piglia, *Plata quemada* (1997)⁸³. Fabián Casas considera que la confrontación Fogwill/Piglia se basa en la aspiración de Fogwill de ocupar el lugar de Piglia en el campo. Fogwill mismo comparó *Vivir afuera* a *Respiración Artificial* (1980) no por su capacidad de diagnóstico, sino por su capacidad de representar el espíritu de la década, como lo habría hecho *Respiración Artificial* en los ochenta (Link:1999).

A continuación, analizamos dicha novela, no para corroborar las aspiraciones representativas de la época que Fogwill anhela, sino para caracterizar mejor su figura de autor en la ficción de los noventa.

***Vivir afuera*: autoridad sobre el texto y la eversión de la esfera de Smale**

La novela narra medio día en la vida de seis personajes -Guillermo Wolff, El pichi, La Susi, Mariana Ilesca, Saúl Feldman y Diana Fridman- en Buenos Aires a mediados de la década de los noventa⁸⁴. No se divide en capítulos, sino que está construida a partir de cambios de registro sucesivos, que van marcando el ritmo de encuentro entre los diferentes personajes sin respetar la estructura clásica de la novela (introducción, nudo y desenlace), sino más bien presentando un flujo intenso de actividad sin inicio ni final.

El tema principal de la novela es la marginalidad, como sugiere el título, que hace referencia al descentramiento espacial, temporal y social de los personajes. Algunos viven fuera de la ciudad, como El pichi, la Susi y Mariana; otros juegan con los límites de la ley, como Wolff y El pichi. Otros viven fuera de reconocimiento social y de la consagración, como Saúl; o bien, viven fuera de sí mismos, ya sea por el consumo de drogas, como Mariana, El pichi y la Susi, por la incapacidad de dominar las pasiones que

⁸³ Gustavo Nielsen, finalista del premio por su novela *El amor enfermo* (2000), ganó el juicio a la editor de Planeta en ese momento, Guillermo Schavelzon, y a Piglia. El premio planeta es en realidad un anticipo de los derechos de autor. Para profundizar, sobre los mecanismos de los premios literarios, véase el artículo de Alejandra Laera "Los premios literarios: recompensas y espectáculo" (2007). Para profundizar sobre la polémica alrededor de la novela, véase "Aira y Piglia" (2004) de Thomas Abraham.

⁸⁴ La primera edición (1998) sitúa la acción en 1994. La segunda edición (2009), sitúa la acción en 1996. Esta última edición incluye modificaciones que se indican en el análisis entre paréntesis y un prólogo del propio Fogwill, donde evalúa la vigencia de la novela luego de su primera publicación.

los habitan -como Saúl, que se deja gobernar por el resentimiento y el odio-; o por vivir en el pasado, como Wolff.

En la marginalidad convergen dos movimientos análogos: el empobrecimiento y el desclasamiento. El primer movimiento va de la periferia de la ciudad al centro y está representado por El pichi, la Susi y Mariana, personajes de una condición de clase media baja, que aspiran a mejorar su condición de vida, implementado para ello estrategias diversas, como el desplazamiento geográfico hacia la ciudad, el cambio de estilo de vida y de consumo de bienes materiales, gracias al dinero obtenido de la venta de drogas y del ejercicio de la prostitución. El segundo movimiento va del centro de la ciudad a la periferia y está representado por personajes desclasados, como Wolff y Saúl. Los personajes sufren del proceso de fragmentación, deslegitimación y movilidad social descendiente de las clases medias y clases bajas que el modelo neoliberal adoptado por la Argentina del período impone a la sociedad. Ambos grupos, los desclasados y los empobrecidos, luchan por no descender en la escala social y son conscientes que no van a participar de los beneficios generados por el crecimiento económico y destinado a la nueva clase social dominante⁸⁵. Así, el segundo tema de la novela es el tipo de estrategias que implementan para evitar la degradación de su condición de clase. Los personajes operan mayormente en solitario, guiados por un fuerte pragmatismo donde se impone la salvación personal más que la idea de solidaridad social. Hacia el final de la novela, Saúl encuentra un ejemplar de *La simulación de la locura* de José Ingenieros (1998b:280), en la biblioteca de Wolff, donde Ingenieros postula que la simulación, y particularmente la simulación de la locura, es un medio eficaz en la lucha por la vida. Horacio González en su análisis de la obra de Ingenieros en su libro *Retórica y locura* Horacio considera que la simulación es una forma específica de fraude que permite “lograr mayores posibilidades existenciales en un medio competitivo” (2004: 88), como el producido en las civilizaciones avanzadas y en las sociedades en plena mutación como la de la Argentina de los noventa. La obra de Ingenieros coincide con el período de integración de inmigrantes europeos a la sociedad argentina. A fines del siglo XX, asistimos a un proceso opuesto de desintegración, tan competitivo como el de inicio de

⁸⁵ Para un análisis antropológico social sobre los cambios económicos y la movilidad social en el período, véase el libro de Estela Grassi *Política y problemas sociales en la sociedad neoliberal. La otra década infame (I)* (2003) y para un análisis sociológico, véase *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina* (1992) de Alberto Minujin y *Los años de Menem: La construcción del orden neoliberal* (2011), coordinado por Alfredo Pucciarelli.

siglo, donde el individuo debe luchar por mantenerse integrado. En la novela, salvo Diana Fridman, novia de Saúl y personaje representativo de las capas medias altas de la sociedad beneficiados por el modelo neoliberal, el resto de los personajes no considera el mundo en el que viven como algo dado, sino que sabe que debe implementar medios fraudulentos para mantenerse en vida, como el que provee la simulación, que da cuenta no sólo de una estrategia de integración, sino también de lo opuesto que lo posibilita: el fenómeno de exclusión social y económica.

Es en este contexto en el que deben pensarse los alcances de la figura de autor en la novela, donde los personajes de Guillermo Wolff y El pichi de *Los pichiciegos* (1983a) se revelan dobles complementarios de Fogwill. Como El pichi fue analizado en el capítulo anterior, se analiza con más detalle el personaje de Guillermo Wolff, que se presenta, por un lado, como un desdoblamiento interno en la ficción del “yo biográfico” de Fogwill. Por otro lado, lucha con el narrador extradiegético por el control de la narración. Esta instancia puede leerse como un efecto de lectura por el uso que hace Fogwill del estilo indirecto libre que permite introducir otros puntos de vista diferentes al del narrador e indica la existencia de al menos dos voces narrativas. Estas voces se confunden y el lector percibe una disonancia entre lo que dice el narrador y lo que se le atribuye a los otros personajes. Un ejemplo claro de rivalidad por el control de la narración se produce al final de la novela que intercala pasajes narrados en una tercera persona heterodiegética, asociados al narrador –que explica como se fuga el Pichi y cuenta que los otros personajes principales son controlados primero por alguien que los sigue cuando salen del hospital, luego por unas cámaras de seguridad en el centro comercial y por último, cuando llegan al departamento de Wolff– y la orgía final entre las parejas Saúl/ Mariana y Wolff/ Cecilia, narrado en gran parte como un monólogo interior de Wolff, que juzga y evalúa a los otros personajes. Esta lucha de poder da cuenta de la convergencia en el mismo acto de enunciación de al menos dos voces y produce una identificación entre el narrador y Wolff. En esta configuración Wolff parece ganar la partida y permite reconstruir la figura de autor desde el interior de la ficción hacia fuera de la misma.

Gil Wolf es el pseudónimo que Fogwill utilizaba para firmar sus columnas de opinión en los ochenta. Wolff es también el personaje principal del cuento “Luz mala”, escrito entre

1981 y 1983⁸⁶, dedicado a Leónidas Lamborghini y publicado en *Restos Diurnos* (1993). El cuento, narrado en primera persona, es el recuerdo de un hombre mayor perteneciente a la burguesía terrateniente, que evoca tres sucesos iniciáticos de su juventud en el verano de 1953: su iniciación sexual, que incluye una práctica masturbatoria recurrente y juegos semi incestuosos con su hermana y una amiga de esta, el descubrimiento de las prácticas sadomasoquistas de sus padres, que incluyen al capataz de la casa de campo donde pasan las vacaciones y su militancia anarquista y anti peronista en la Federación Obrera Regional Argentina (FORA). El apellido de Wolff, en el cuento, aparece sólo una vez (1993:24) y permite establecer una continuidad con la novela, revelando aspectos del origen y la formación de clase del personaje⁸⁷, principalmente porque en *Vivir afuera* este período 1953-1958 es recordado como un período de quiebre que afecta la memoria de Wolff.

En la novela, Guillermo Wolff, es un personaje ambiguo, sobre el que no se tiene mucha información en comparación de los otros personajes. Fogwill aporta una información difusa a lo largo de la obra, que delinea el personaje pero que no lo define. Este procedimiento se aplica de manera sistemática a la representación autoral en sus novelas, como pudo verse en *Los pichiciegos*. Así, obliga al lector a rellenar la información que falta y establecer hipótesis, corriendo el riesgo de hacer una interpretación errónea si desconoce el período histórico y los aspectos autorreferenciales extra literarios que se evocan en la obra. Una de estas marcas extra-literarias es el origen inglés de Fogwill, que Wolff asocia a una cierta calidad de luz fogosa y la astucia de la razón inglesa que confunde los límites de la percepción (164). La segunda referencia es al consumo de drogas, que destruyó su modo de relacionarse con el mundo (261). Ambas referencias aportan datos que explicarían aspectos de la ambigüedad del personaje en la novela.

Otro elemento agravante para la interpretación es la pérdida de memoria ya mencionada. En la narración, no hay marcas claras sobre el período que Wolff comienza

⁸⁶ En *Restos diurnos*, (1993), dice ser de 1983. En *Cuentos completos* (2009) dice ser de 1981.

⁸⁷ Otra referencia de continuidad entre la novela y los cuentos de Fogwill de los ochenta se da entre la conversación que mantiene Wolff con sus ex compañeros en el auto, sobre un juicio de quiebra a la empresa Textra, en Plátanos, localidad por la que pasan en el auto. El cuento "camino, campo, lo que sucede, gente", publicado en *Pájaros de la cabeza* (1985) narra la historia de dos serenos que cuidan la fábrica abandonada, que tuvo su auge durante el peronismo histórico.

a olvidar pero parecería empezar luego de 1953, período en que se sitúan la evocación del sueño que abre la novela, la enunciación (16) y el cuento “Luz mala”. La única información certera sobre el personaje es que fue antiperonista en su juventud, militante de izquierda comunista o trotskista (16) y que vende armamento militar fuera del país que lo asocia a actividades peligrosas e ilícitas. En la novela, Wolff tiene que cobrar un cheque de 45.000 dólares por la venta de GPS fuera del país⁸⁸. Además, tiene una enfermedad terminal que lo obligó a estar hospitalizado (273) y le restan menos de dos años de vida (Fogwill 2009: 224). Por último, Wolff egresó del Liceo Naval de la Marina Almirante Brown de La Plata, institución que depende de la Armada Argentina, implicada en los sucesivos golpes de estado desde 1955 hasta 1976 y en la guerra de Malvinas. Esta combinación de elementos dan cuenta de lugar incierto del personaje que por origen y formación de clase pertenecería a la élite militar que dirigió el país por la fuerza hasta el advenimiento de la democracia. En algún momento, en esos años de olvido, Wolff fue desclasado y comenzó a ejercer la simulación para sobrevivir económicamente, como lo demuestra su trabajo de venta de armamento militar. Wolff proyecta el aspecto de simulador de la figura de autor. Saúl, al revisar su biblioteca, descubre que tiene libros de divulgación científica- entre los que encuentra la tesis de Ingenieros ya mencionada- y postula que Wolff es un diletante (280). En la teoría de Ingenieros, hay un simulador nato, por temperamento, para quien la simulación no es una respuesta al medio, sino más una tendencia orgánica y que se presenta como un fin en sí mismo. El tipo psicológico que mejor representa esta tendencia es el *fumista*, que introduce una tendencia lúdica, desinteresada y de recursos inagotables, relacionados con el derroche, como bien lo demuestra Wolff, al regalarle a Mariana y a Cecilia, mil quinientos dólares a cada una, luego de la orgía al fin de la novela. El fumista también representa al eterno burlador, y que en el caso de Wolff, presenta facetas cínicas, como le recrimina Mariana a lo largo de la novela y que encuentra su origen en el placer intelectual de un sujeto que se cree mentalmente superior a la hora de burlarse de otros sujetos que comparten el mismo nivel de inteligencia y de educación. Horacio González asocia al fumista con las bocanadas de humo, imagen de donde surge el fumista, y “que significan la vida y el mundo considerados a través de lo incierto e ilusorio de esas

⁸⁸ A nivel del imaginario, la actividad ilícita de Wolff reenvía a los dos escándalo por la venta ilegal de armas a países en guerras. Durante la presidencia de Menem, se vendieron armas a Croacia entre 1991 – 1995 y a Ecuador en guerra contra Perú en 1995. Menem fue sentenciado a siete años de prisión en junio del 2013.

vaharadas que lo envuelven” (2004:97). La asociación de González resulta pertinente porque el humo y el cigarrillo forman parte del universo de Fogwill, especialmente en marcas autorreferenciales extra literarias. Primero, el apellido de Fogwill, contiene la idea de niebla. Segundo, Fogwill trabajó como consultor para la British American Tobacco en Londres. Tercero, como publicista creó el famoso eslogan “el sabor del encuentro” primero para la marca de cigarrillos Pall Mall y luego lo vendió a la agencia Solanas que lo utilizó para la campaña de cerveza Quilmes (Cavalli:2006). Además, fue un gran consumidor de cigarrillos a lo largo de su vida, que le ocasionó la enfermedad pulmonar, que lo llevaría a la muerte y que Wolff como personaje parecería tener. Por último, en una entrevista realizada por Juan Ignacio Boido para el diario *Página/12* en 1998, Fogwill aparece fumando, con el humo en primer plano, cubriéndole parte del rostro. En este período, Fogwill explota la dimensión de la locura de su figura autoral, como puede corroborarse en el análisis posterior de la entrevista.

El último aspecto que Wolff introduce, relacionado con la pérdida de la memoria y el paso del tiempo, se da entre el sueño que evoca y la analogía con la paradoja de la eversión de la esfera. Al inicio de la novela, Wolff evoca un sueño, ocurrido a fines de la década de los sesenta, mientras conduce un automóvil, volviendo de una fiesta de egresados. Piensa que celebraron veinticinco años del egreso en lugar de treinta y cinco. Estima que su sueño es de 1958 o 1959 y que la acción del mismo transcurre en 1953 o 1954, período del egreso del Liceo Naval⁸⁹. En el sueño, Wolff está en el bar Florida Garden con un grupo de amigos a las once de la noche cuando recibe una llamada de un amigo que le dice “es tu hora de despertar”⁹⁰ (12). Wolff se despierta y descubre que son

⁸⁹ Si Wolff egresó en 1953/ 1954 y la acción de la novela ocurre en 1994, como propone la primera edición y Wolff piensa que pasaron 25 años en lugar de 35 años de egreso, entonces cree estar en 1978/1979, plena dictadura militar. Esta confusión de fechas, da cuenta de la lectura de Fogwill sobre continuidad del proyecto político-económico de la dictadura y de la transición democrática, como Fogwill mismo explica en las columnas de *El porteño* en la década de los ochenta. La interpretación de Fogwill de continuidad con el proyecto neoliberal, se tematiza en la entrevista de Jorge Warley (1990), analizada en el capítulo anterior y se tematiza de manera ficcional, con el olvido de Wolff en la novela.

⁹⁰ El despertar no sólo se refiere a la realización de sus ideales políticos porque el sueño se produce el mismo día que tiene una cita amorosa importante. Así, la historia de amor y la lucha política se contienen y se presentan como indisolubles. Este tema es recurrente en su obra, como por ejemplo, en el cuento “Luz mala” y en las novelas *En otro orden de cosas* y *Un guión para Artkino*. Por último, en el sueño hay marcas de época que indican una filiación entre la militancia de izquierda y la vanguardia artística. El bar Florida Garden, al que concurrían jóvenes burgueses que fumaban cigarrillos importados sin sello fiscal y leían libros de La Pléiade, como describe el sueño de Wolff, fue el centro de encuentro de los artistas del Instituto Di Tella. El sueño de Wolff tematiza las aspiraciones de la generación de jóvenes de los sesenta que definen un nuevo tipo de artista e intelectual al mezclar el arte vanguardista con la lucha revolucionaria. Para profundizar esta relación, véase: *Intelectuales y poder en la década de los sesenta*

sólo las seis de la tarde, no casi medianoche como en su sueño. A las ocho de la noche tenía la primera cita con Leticia, una mujer importante en la vida del personaje del que no se hacen más referencias. Siempre dentro del sueño, a Wolff le resulta extraño estar en el bar a esa hora porque habitualmente ya está de vuelta en su casa, durmiendo o fantaseando. Wolff cuenta una de esas fantasías -dirigir un grupo comando para derrocar a Perón en 1953 o 1954 (9)-, que parecería formar parte del sueño, aunque por la ambigüedad de la enunciación⁹¹ puede también ser una especulación del Wolff adulto que recuerda el tipo de fantasías recurrentes de su primera juventud. Por último, Wolff imagina que es capaz de narrar una historia que no este encajada dentro de otra, sino en el centro de sí misma y establece una analogía con la paradoja matemática de eversión de esferas (14).

Stephen Smale postuló que una esfera de tres dimensiones puede replegarse sobre sí misma sin necesidad de efectuar cortes para hacerlo. Durante el proceso, la esfera se intersecta a sí misma, logrando que la cara interna quede fuera y que la cara externa quede dentro. De todas las elucubraciones de Wolff a lo largo de la novela, Fogwill comenta esta paradoja, de 1958, fecha que coincide con el período del sueño de Wolff, en el prólogo a la segunda edición, donde indica que pueden verse videos que muestran la eversión de la esfera en Internet. Los videos no sólo ayudan a comprender mejor la paradoja, sino también la concepción de Fogwill sobre su figura de autor y la relación que ésta mantiene entre lo literario y lo extra-literario. Smale desarrolló sus estudios en un área especial de la geometría, la topología diferencial, dedicada a las superficies y a los materiales maleables, con deformaciones estructurales de la sustancia, convirtiéndose en un precursor de la teoría del caos. Su paradoja, aplicada a figura de autor, muestra que la misma se concibe como un proceso dinámico de transformación estructural que revela una continuidad por fuera y por dentro de la ficción. Este pasaje es posible gracias al principio de autosimilaridad de las partes que permite mantener cierta estabilidad estructural en el proceso de eversión. La autosimilaridad consiste en una relación de semejanza entre lo que está fuera y lo que está dentro, más que un

(1991) de Silvia Sigal, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966* (1991) de Oscar Terán y *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003) de Claudia Gilman.

⁹¹ Esta fantasía se diferencia tipográficamente del resto del relato. En la primera edición, esta diferenciación ocurre con cada monólogo interior de los personajes. En la segunda edición, la tipografía cambia sólo para el sueño de Wolff.

principio de igualdad entre sí. Es decir, la similaridad varía en función de la escala de lo representado, donde las escalas más pequeñas no son idénticas a las más grandes, sino que repiten continuamente una forma en menor tamaño, permitiendo deformaciones, estiramientos y bifurcaciones, tal como sucede en *La buena nueva*. En ese sentido, la figura de autor de Fogwill no instaura un principio de representación realista, sino que diseña una figura dinámica, maleable, idéntica a sí misma, y al mismo tiempo, similar a las otras que se reproducen dentro y fuera de la ficción.

El segundo personaje que proyecta aspectos de la figura autoral, respetando el principio de autosimilaridad recién expuesto, es El pichi, único sobreviviente del grupo de desertores de *Los Pichiciegos*. En *Vivir afuera* es cultivador y vendedor de marihuana. El pichi se configura no sólo como marginal y antihéroe por ser un traidor a la patria, de acuerdo a su comportamiento durante la guerra, sino también por su origen de clase. Pertenece a una clase baja y en la novela vive en una villa miseria en el Gran Buenos Aires. Al final de la novela debe fugarse porque la policía encontró su plantación de marihuana con la que esperaba enriquecerse para mejorar su condición. Aún así, El pichi, al igual que Wolff exhibe facetas grises, al guiarse por su propio sistema de valores para sacar provecho de las condiciones en las que vive y al mismo tiempo queriendo mejorarla, como lo muestra su relación con el cura villero que se dedica a ayudar a gente más necesitada que El pichi. En ese sentido, el personaje resulta excéntrico en su medio por poseer una cierta apertura mental, libre de los prejuicios típicos de las clases a la que pertenece, como lo tipifica su novia, La Susi, que odia por ejemplo a los paraguayos y los evangelistas que viven en la villa.

Por último, hay un tercer personaje que funciona como una puesta en abismo de la figura de autor en segundo grado. Se trata del sociólogo que escribe un libro sobre marginalidad (284) y que El pichi visita de vez en cuando. Este personaje aparece mencionado al final de la novela, en el relato de un organismo de control policial que narra la última visita de El pichi al sociólogo antes de su fuga definitiva. El relato policial releva que los personajes son investigados en el marco de una operación mayor. El librero que le alquila el despacho al sociólogo es un informante de la policía que considera que El pichi es de extrema derecha y que, como el sociólogo, “evoluciona hacia posturas próximas a grupos trotskistas, de agitadores estudiantiles que se adiestran en

la lucha callejera” (285). Los personajes, ambos desdoblamientos de la figura autoral, se conocen del período en el que el sociólogo escribía un libro sobre la guerra de Malvinas, y que en *Los pichiciegos* es el narrador, vinculando ambas novelas y una clara continuidad en el proyecto ficcional del autor.

En resumen, Fogwill proyecta una figura de autor en la ficción, que vive en una zona de marginalidad que le permite vivir en los límites de lo lícito. En una entrevista, le preguntan si Wolff es su alter-ego y este responde que lo que comparten es la amoralidad (Munaro:2010). En lugar de tomar al pie de la letra su interpretación, provocadora, es conveniente preguntarse sobre la naturaleza de esa amoralidad compartida. En el caso de Fogwill es una voluntad de excentricidad, en el sentido de corrimiento respecto de los valores del campo literario, que lo recepciona como una indecencia -¿Qué son sino las valoraciones de “provocador” y “polémico” que se le adjudican?- como lo demuestran las entrevistas que se analizan a continuación, más que como una utopía anarquista de libertad personal.

4.2) Recepción de Fogwill en las entrevistas

A continuación se analizan siete entrevistas realizadas a Fogwill en la década que contribuyen a la construcción de la figura de autor en la esfera pública. Además, dan cuenta de los cambios de recepción de su figura de autor a lo largo de la década. Esta sección se divide en cuatro subsecciones de acuerdo a dos criterios: el temático y el cronológico. En cada una de estas subsecciones se comparan dos entrevistas del mismo año. Así, el primer apartado analiza la entrevista de Miguel Russo para la revista *La Maga* (1992) y la entrevista de Graciela Speranza (1995), que es la única en realizar una entrevista a Fogwill para incluirlo en un libro sobre narradores hasta la aparición de la compilación de artículos periodísticos y entrevistas a Fogwill, realizada por la editorial independiente Mansalva en *Los libros de la guerra* (2008a). Ambas entrevistas presentan la imagen del intelectual serio y el escritor comprometido con su escritura respectivamente. El segundo apartado analiza un retrato literario por Ignacio Xurxo, pseudónimo de Ignacio Gómez para la revista del domingo del diario *La Nación* (1993). La misma establece una evaluación de la recepción de Fogwill en el campo y destaca la excepcionalidad de su figura. Luego, se analiza la entrevista de Daniel Freidemberg (1993) para la revista *Diario de Poesía* que es la única de la serie donde habla de poesía, define la ética literaria en la poética del autor.

La tercera sección analiza la entrevista de *El ojo mocho* (1997), la más larga de todas las realizadas a Fogwill. Entre la vastedad de temas que la misma toca, se analizan la figura del “escritor maldito”, el materialismo y los vínculos del autor con la sociología. Por último, se comparan dos entrevistas de 1998, que coinciden con la publicación de *Vivir afuera*. La primera es la entrevista de Emilio Fernández Cicco para la revista *Noticias* que presenta las contradicciones y paradojas de una figura marcada por los excesos. La segunda entrevista de Juan Ignacio Boido para el suplemento literario *Radar* del diario *Página/12* introduce la faceta de la locura del autor, relacionada con la creatividad, pero también con el conflicto que produce su comportamiento fuera de la norma en el campo.

El análisis se concentra en los elementos paratextuales de las entrevistas, principalmente los titulares y las fotografías. Las entrevistas del período se focalizan en la figura de

autor asociada a su obra literaria, en tanto productor de textos de ficción. Fogwill logra introducir la dimensión política de la cuestión, criticando los mecanismos de promoción, consagración y legitimación del campo literario y del mercado editorial. Así, introduce la provocación y la polémica al tratar temas del funcionamiento y regulación del sistema literario que habitualmente permanecen tabú o son poco mencionados en la prensa cultural.

4.2.1) El intelectual serio y el burlón: las entrevistas de Miguel Russo (1992) y de Graciela Speranza (1992)

La primera entrevista de la serie, realizada por Miguel Russo para la revista *La Maga*⁹² en septiembre de 1992, se titula “*No tengo nada que pueda causar gracia por la tele*” y es una opinión de Fogwill enunciada durante el encuentro. La elección de este comentario como titular refuerza y reivindica la figura de autor crítico e independiente, con la que el periodista adhiere y que la revista promueve.

Hay una breve introducción ubicada sobre el título, que señala los libros publicados hasta la fecha lo suficientemente neutra para no predisponer al lector a una evaluación negativa del autor. En la introducción, Russo menciona los tres libros de poesía de Fogwill -*El efecto de la realidad* (1979), *Las horas de citar* (1980) y *Partes del todo* (1990)- raramente mencionados en la zona paratextual de las entrevistas al autor, a no ser que haya un interés particular del entrevistador por la poesía, como en este caso, ya que Russo también es poeta. Junto con la entrevista de Freidemberg, son las dos que tratan de poesía argentina contemporánea. La última información importante que menciona es la publicación de una recopilación de cuentos, *Muchacha Punk* (Planeta: 1992) que es el primer volumen de los cuentos completos, que se publicarán en tres volúmenes. Probablemente la entrevista se realizó para promover la publicación, pero en realidad revela la relación conflictiva de Fogwill con Planeta, ya que el proyecto nunca se concretizó por el juicio de Fogwill a la editorial. Además, si la entrevista se realizaba en el marco de promoción de este nuevo libro, Fogwill lo sabotea porque

⁹² La revista *La maga* (1991-1998) fue creada por Carlos Ares, en el seno de la escuela de periodismo TEA (Taller Escuela Agencia). En formato tabloide, se editaba cada quince días, cubriendo un largo espectro de temas del campo cultural nacional. Para más detalles sobre la publicación, véase el artículo de Andrés Avellaneda “Estrategias de la resistencia cultural: La maga. Noticias de cultura” (1995).

durante la entrevista dice que no va a publicar más cuentos y que se va a dedicar a la novela. Por su parte, Russo no toma ninguno de los comentarios de Fogwill como una provocación o un gesto de soberbia de la parte de Fogwill. Por el contrario, sus respuestas, libres de prejuicios, permiten que Fogwill desarrolle lo que expuso de manera ambigua, que se presta a varias interpretaciones posibles. Esta entrevista muestra que la manera en que esas opiniones son percibidas por el entrevistador, genera un tipo de interacción donde Fogwill responde de manera coherente, sensata y sin entredichos.

El título de la entrevista tematiza una de las características de la figura de autor que generan la recepción del provocador y polemista: la denuncia. En este caso, apunta a la poca consideración para con los poetas jóvenes en la prensa cultural dominante. Fogwill reivindica una literatura marginal, gestada en los bordes del campo, que no obtiene el reconocimiento ni la aceptación que el autor cree que debería y que construye como canon paralelo desde los ochenta. Se refiere a la formación de conglomerados mediáticos que controlan la prensa en su casi totalidad y favorecen la estandarización de la cultura en la Argentina de los noventa. El conglomerado mediático más poderoso es el grupo *Clarín*, que en 1989 compra el *Canal 13*, la radio *Mitre* y la agencia de noticias *DyN* (Agencia *Diarios y Noticias*) y en 1992, año de la entrevista, compra el canal de cable *Multicanal*⁹³. Fogwill ya había criticado esta coyuntura en la ponencia de julio del mismo año en el Quinto Encuentro de Escritores, organizado por la Fundación Roberto Noble del Grupo *Clarín*⁹⁴. La ponencia de Fogwill es breve y se presenta como una denuncia del

⁹³ El antecedente a estos conglomerados fue la alianza política entre la Junta Militar de la dictadura de 1976 y los principales medios de prensa escrita, *Clarín*, *La Nación* y *La Prensa*. El gobierno les garantizaba acceder al papel para imprimir sus publicaciones a precios diferenciales a través de la participación accionaria en la prensa estatal *Papel Prensa* a partir de 1977. El Estado con su modalidad de intervención privilegiada para algunas de las empresas privadas de prensa escrita, favoreció, durante la dictadura, el desarrollo de los conglomerados mediáticos que se instaurarían durante el gobierno menemista, apoyando y legitimando las reformas políticas y económicas neoliberales del gobierno desde sus respectivos diarios. Para profundizar, véase: *Entrevistadores y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina* (2006) de Guillermo Mastrini y Martín Becerra.

⁹⁴ La Fundación Roberto Noble realizó en total doce “Encuentros de Escritores” anuales desde 1988 al 2000, en paralelo a la actividad del suplemento cultural del diario *Clarín* que auspiciaba el evento. Liliana Lukin realizó la edición final de cada encuentro, que consta de dos partes. Primero, la lectura de una ponencia, basada en un cuestionario dado de antemano y la discusión posterior entre los participantes. El cuadernillo publicado por la Fundación contiene las ponencias, fragmentos de la discusión, organizados temáticamente, fragmentos de textos literarios de los participantes o de otros escritores mencionados durante el encuentro y una biografía final de los participantes.

El tema del Quinto Encuentro fue el estado de la narrativa argentina contemporánea. Los participantes fueron: Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, Fogwill, Elvio Gandolfo, Eduardo Grüner, Daniel Guebel, Luis

estado del campo cultural nacional. Considera que el mismo vive en un período de “desarme ideológico”(Fundación Roberto Noble 1992:13), donde no hay grupos ni tendencias estéticas que dominen el panorama cultural. Denuncia además la falta de una crítica literaria a la altura de la narrativa que se está produciendo en el país y lamenta la pérdida del acto de lectura por parte de los integrantes del campo, acto fundante del campo que pone en circulación la interpretación. La lectura crítica se reemplaza por el papel protagónico de los medios de comunicación masivos que inducen al campo literario a comportarse y a adquirir sus valores. El encuentro de escritores, organizado por el grupo *Clarín*, es un ejemplo de lo que denuncia en la medida que considera que el grupo influye sobre el tipo de narrativa que se promociona en los medios masivos. Así, el título elegido en la entrevista connota la figura de autor de manera positiva porque presenta un acto de resistencia contra la concentración y el monopolio de la información que los medios de comunicación comienzan a ejercer en la década.

Por otro lado, el conflicto de Fogwill con la editorial Planeta, se produce en este marco porque durante la década, las grandes editoriales empiezan a comprar otras –por ejemplo Planeta, compra a Seix Barral y Emecé– operando de la misma manera que los conglomerados recién mencionados. En el 2006, Malena Botto corrobora el diagnóstico de Fogwill de 1992 sobre el cambio de políticas editoriales. Botto dice que las editoriales empiezan a implementar una lógica estrictamente comercial, que abandonan la idea de “bien cultural” por la idea de un producto para ser consumido de manera inmediata e irreflexiva, promoviendo los valores de la novedad constante y la obsolescencia (2006: 263). En ese sentido, el mercado editorial también se alinea a los valores que el neoliberalismo promueve en el área de la cultura.

La segunda entrevista de la serie es la de Graciela Speranza. Es la única realizada para formar parte de un libro de entrevistas dedicado a escritores, titulado *Primera Persona* (1995). La entrevista a Fogwill fue realizada en 1992, como la de Russo. La motivación

Gusmán, Liliana Heker, Héctor Libertella, Vlady Kocincich, Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Martini, Marcelo Pichon Rivière, Rodolfo Rabanal, Andrés Rivera y Matilde Sánchez. En la biografía final, Fogwill es presentado como sociólogo, no como escritor por más que se mencionen sus libros de ficción. Además, el comportamiento de Fogwill con sus colegas no difiere del presentado en las entrevistas. Por ejemplo, crítica *La ciudad ausente* de Piglia, editada quince días antes (1992:97), generando tensión entre los escritores que consideraban que la novela era buena aunque no la hubieran leído. Fogwill era el único entre los participante que lo había hecho al momento del Encuentro.

del libro de Speranza proviene de una experiencia periodística anterior. Algunas de las entrevistas habían sido previamente publicadas en *Página/12*, *Clarín* y *El País* de Montevideo durante 1992-1993. El libro se ubica en una serie de publicaciones de crítica literaria argentina que cruzan la lectura académica y una lectura dirigida a un público más vasto. Las entrevistas vienen acompañadas de un texto autobiográfico realizado a pedido para la edición, de un retrato en blanco y negro, realizado por Alejandra López y de un breve texto introductorio de Speranza, que se analiza a continuación, como elemento paratextual de la entrevista:

Sentado junto a la mesa de trabajo, se confunde por momentos con sus muchos retratos: Fogwill adolescente, tres cuartos perfil derecho, foto carnet; Fogwill años '80, ojos desorbitados y pájaros en la cabeza; Fogwill años '90, aire grave y lentes de marco oscuro. Atrás una biblioteca módica conserva los libros que no ha regalado ni tirado. Dice que raras veces vuelve; cuando vuelve encuentra libros. Los últimos, se han dejado caer sobre una mesa, en medio de una serie de objetos inclasificables: *Plástico cruel* de José Sbarra, *Pensar sin pensar* de Pablo Ananía, Elvio Gandolfo, *Dos mujeres*, Marcelo Cohen, *El fin de lo mismo*. **Responde con una mezcla seductora de boutade y provocación.** Cuando se aquieta y reflexiona, alternando el mate con el whisky, los retratos se reduplican en los gestos: Fogwill sociólogo, Fogwill experto en eslogan publicitarios, Fogwill francotirador. Sus relatos en marcha se apilan en algún rincón de la mesa. Uno, elegido al azar, encuentra desde las primeras líneas el tono que reúne en una formula secreta los muchos retratos de Fogwill escritor: "no veo por qué no habré de escribir novelas, me dice Sergio, como si retomase una conversación suspendida. Pero no habíamos estado hablando, veníamos bajando por la barranquita de Agote". (1995:38, el subrayado es mío)

Speranza presenta cuatro temáticas propias al universo del escritor. Primero, los retratos de Fogwill que circulan en el campo. Segundo, el sistema de referencias para realizar el trabajo de escritura: la biblioteca y las lecturas de ficción. Tercero, Las representaciones extra- literarias de la figura, asociadas a la sociología y la publicidad. Por último, cita unas líneas de un texto de ficción inédito de Fogwill para hacer referencia a la producción del autor.

Primero Speranza menciona cinco retratos de diferentes periodos de la vida del autor (de la adolescencia a la madurez), no siempre asociados a la actividad literaria (como la foto de carnet de conducir que daría cuenta del Fogwill ciudadano), que se confunden al Fogwill de los noventa, serio y grave, tal como lo presenta Miguel Russo en la entrevista

recién analizada. Aún así, Speranza sólo hace referencia a la provocación de Fogwill en el ámbito estrictamente literario, como lo evidencia la mención a la tapa de *Pájaros de la cabeza* (1985), donde aparece un Fogwill asombrado, con el pelo enrulado, los ojos y la boca abiertos, como si estuviera gritando, sobre un fondo con pájaros en blanco y fucsia. Fogwill ya había utilizado esta misma foto para su libro *Música Japonesa* (1982) tres años antes. La provocación que Speranza percibe no sólo se refiere a una gestualidad desmesurada que busca sobresalir en el campo, sino también al sistema autorreferencial de repetición que Fogwill promueve de manera voluntaria desde el inicio de su proyecto. Si su figural autoral se desdobla en muchas otras, que no son sino variaciones de sí mismo, los retrato de Speranza y de Alejandra López –como todas las entrevistas que se le realizan– contribuyen a la reproducción de dicho mecanismo.

La segunda operación de Speranza es contrastar el comportamiento de Fogwill a los dos tópicos por excelencia que definen al intelectual: la biblioteca y el sistema personal de lecturas. En el caso de Fogwill se define por la negativa. Su biblioteca es una antibiblioteca que se compone de libros que no ha regalado ni tirado y que Fogwill no consulta a menudo porque no la necesita. Fogwill provoca y al mismo tiempo presenta un espacio de trabajo intelectual dinámico y generoso, que hace circular libros, lecturas, gustos y que se incompleta porque se orienta al futuro, a las lecturas por venir. Speranza menciona las obras que Fogwill está leyendo, todas publicadas en 1992 y que reflejan aspectos del propio Fogwill. La primera novela que menciona es *Plástico Cruel* de José Sbarra (1950-1996), que murió de HIV en 1996 y vivió su vida al límite, siendo el lema que mejor lo caracteriza “coger, drogarme y escribir” (Symns:1992). Ambos conocieron a Enrique Symns, fundador del suplemento cultural *Cerdos y Peces* de *El porteño* en 1983, donde Fogwill publicaba, relacionado con el *underground* artístico del inicio de la democracia. Sbarra representa al “escritor maldito” y funciona como un alter ego de Fogwill por el consumo de drogas, por el tipo de ambientes literarios que frecuentaron en algún momento de sus vidas y por la manera de tratar la sexualidad en la ficción. La segunda novela es *Pensar sin pensar* de Pablo Ananía (1942), publicada por la editorial independiente *Ambigua Selva*, fundada por el propio Ananía en 1978. Ananía proyecta el aspecto de la figura de autor relacionada al editor independiente que se

pública a sí mismo⁹⁵ tal como lo hizo Fogwill en *Tierra Baldía*. El tercer libro es de *Dos mujeres* de Elvio Gandolfo (1947-), a quien Fogwill respetaba y admiraba y que escribe el prólogo a la versión final de *Cuentos completos* (2009) de Fogwill. Gandolfo representa los valores humanos, no sólo intelectuales, que Fogwill admira, relacionados con la amistad. El último libro es *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen (1951-), sobre el que Fogwill escribe una reseña donde considera que la novela es un homenaje al género porque exhibe los mecanismos de su construcción. Cohen proyecta la imagen del autor comprometido con la escritura e interesado en la lengua, material fundador de su obra, como Fogwill⁹⁶. En ese sentido, los libros mencionados en el relato de Speranza pone en escena la red de filiaciones de Fogwill.

Speranza percibe la provocación en Fogwill durante la entrevista, asociando dicha característica al autor y no a la obra literaria. La provocación se relaciona no sólo con el contenido de lo que emite –la negación de los lugares habituales que definen universo de un escritor– sino por la manera en que lo hace, en tono de *boutade*, como señala en su introducción y que muestra el distanciamiento crítico del autor con respecto al campo literario en el que está inserto. Aún así, Speranza, no se deja seducir por esta figura ya que comprende que la misma se reduplica en gestos; es decir en poses: el Fogwill sociólogo, que analiza y diagnostica, el Fogwill publicista, que se auto promociona y vende; y por último, el francotirador, directo y sincero. Speranza da cuenta de la relación paradójica y original –una *boutade*– que mantienen estos aspectos de la figura de autor, donde la provocación resulta indisociable de la burla. Speranza finaliza su introducción con la cita de un texto inédito de Fogwill, escrito en primera persona, que reenvía a Fogwill. Speranza dice que en el tono de las primeras líneas se cifra el secreto de las múltiples imágenes que circulan del autor. Así, cierra el círculo autorreferencial que la obra de Fogwill impone en la medida que fue concebida desde el inicio en estos términos desde el inicio de su proyecto.

⁹⁵ Las otras novelas de Ananía, todas publicadas en su editorial son: *Tipos, Observaciones* (1981), *Ciudad Irreal* (1987), *La comedia continua* (1989) y *Más milagro que muerte* (1994).

⁹⁶ En esa misma reseña, dice que Gandolfo era el único de sus amigos que había leído el libro de Cohen al momento de la nota y lo califica como un “narrador y crítico, lector y clasificador omnívoro” (Fogwill: 1992), todas virtudes que Fogwill respeta. Para profundizar, véase: FOGWILL. Alguien en Barcelona, 1992, noviembre. *Clarín*. Disponible en: <http://www.literatura.org/Cohen/fog-fin.html> (Último acceso 08.04.2014)

4.2.2) Estado de excepción y ética literaria: el retrato de Ignacio Xurxo (1993) y la entrevista de Daniel Freidemberg (1993)

Ignacio Xurxo, pseudónimo de Ignacio Gómez, realiza un retrato, titulado “Fogwill” para la revista del domingo del diario *La Nación* del 18 de julio 1993. Es una semblanza corta que ocupa la última página de la revista dedicada a presentar un personaje destacado. La particularidad de este texto a nivel estilístico es el uso del estilo indirecto libre que mantiene un carácter narrativo, intercala las reflexiones del entrevistador y cita a Fogwill, sin reproducir las preguntas que le hizo durante el encuentro.

El copete de la nota que dice: “Ha optado por ser escritor reconocido y hombre poco conocido. Si consigue barco nuevo quizá llegue a ser sólo mito, niebla” (38). La última oración es un juego de palabras con el apellido del autor y su último comentario al fin de la nota que utiliza la metáfora del viaje en barco para expresar su deseo de escapar del campo literario. Además, resume el temas principal de la nota: la articulación de la figura de autor en la escisión entre vida privada/ vida pública; y la noción de *mito* que los escritores jóvenes intentan construir en torno a su figura. El copete connota de manera positiva la decisión de Fogwill de separar su vida pública de la privada. Así, ilumina el aspecto de la construcción pública de la figura de autor, indicando que el periodista es consciente que dicha figura no tiene una necesariamente una correspondencia con el Fogwill privado. Es más, Xurxo cuestiona a las generaciones de escritores más jóvenes que se apropian de Fogwill de manera frívola. Si bien Xurxo no explícita quiénes son estos jóvenes y los agrupa bajo el genérico “jóvenes”, se refiere a los dos grupos de escritores que reunía la revista *Babel* y la editorial Planeta⁹⁷. Para

⁹⁷ El grupo de la revista *Babel* se crea a mediados de los ochenta. Algunos de los integrantes de la revista formaron parte del equipo de redacción del suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino* (1982-1986). En 1987, se autodenominan grupo *Shangai* en un manifiesto publicado en *Página/12* y en la revista *El entrevistador*. Los miembros de este grupo son: Martín Caparrós, Jorge Dorio, Daniel Guebel y Ricardo Ibarlucía, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Samilovich y Sergio Bizzio, entre otros (Caparrós 1993:525-528).

El grupo de la editorial Planeta está compuesto por Juan Forn, Rodrigo Fresán, Guillermo Saccomanno y Marcelo Figueras (Camou: 2006). Proponen una narrativa naturalista y ultrarrealista, inspirada en el realismo sucio norteamericano. La crítica señala que lo que los opone es la relación que establecen con el mercado. El grupo *Babel* se proclama contra el mercado, contra la relación literatura/ política, como se la entendió en los setentas, contra el tipo de literatura que hacen los de Planeta, que califican literatura “Roger Rabbit”, entendida como la ilusión de intervenir en la realidad. Elaboran un proyecto de autoreferencialidad basado en la cita, la parodia, la distancia crítica y el exotismo (Sassi 2006:205-206). En 1989, sus opositores los percibieron como “dandys de izquierda y posmodernos” en su versión más frívola y trivializada (Gorbato 1990:24, Pauls 1993:473). La operación consciente de *Babel* respecto de la literatura nacional es trazar una línea cuyas figuras centrales sean Arlt, Gombrowicz, Osvaldo

Xurxo, estos jóvenes carecen de experiencia de vida y considera que esto los desautoriza a juzgar a Fogwill. La crítica principal de Xurxo apunta a la apropiación ligera de Fogwill, creando un mito sin comprender la excepcionalidad del autor, basada en una experiencia de vida profunda, intensa y dolorosa. Por último, señala que no buscan en Fogwill a un padre literario –de ahí la idea de mito– ; y que el autor tampoco quiere asumir este papel. El aporte principal de esta nota a la recepción de la figura de autor es la valoración positiva de la experiencia de vida de Fogwill de acuerdo a la coyuntura política social turbulenta de los sesenta a los noventa. Este cambio en la apreciación del exceso, la provocación y la polémica, que antes se evaluaba como negativo se relaciona por las nuevas condiciones de desigualdad política y económica que el neoliberalismo impone. En esta nueva configuración las críticas de Fogwill a los cambios que observa en el funcionamiento del campo literario –basado en los valores de rentabilidad y competitividad del mercado y en la conformación de conglomerados multimédiaticos– resultan un espacio de resistencia y en ese sentido una provocación inteligente.

La última entrevista del período fue realizada por Daniel Freidemberg para el *Diario de poesía*⁹⁸ en 1993. La revista le dedica la entrevista del número a Fogwill que lo promueve desde su tapa con un título que marca el cambio del nombre del autor efectuado a inicios de la década –“Fogwill a secas”– y un paratexto que marca el tono del encuentro: “En un polémico reportaje, el autor de *Partes del todo* (1990) habla de su poesía y arremete contra la “cultura civil militarizada” que sucedió al Proceso” (1993:1). Los temas principales que la entrevista aborda son la poesía argentina contemporánea y la inserción de Fogwill como poeta en dicho campo. En la entrevista, Fogwill valora la poesía sobre la narrativa y especialmente su producción poética frente al resto de su

Lamborghini, Aira y Fogwill, todos reseñados en la sección “El libro del mes”. (Delgado:1996). El grupo Planeta, encontraría su consagración en el mercado y en los medios masivos de comunicación, como vínculo capital para llegar al lector, siguiendo la lógica del neoliberalismo que se instala en la década. Los escritores de ambos grupos niegan que haya existido tal confrontación y desmienten la idea de grupo (Vázquez, Cristian:2009; Berlanga:2010; Libertella, Mauro:2011), y una crítica literaria reciente también lo entiende en estos términos (Sassi:2006, Molina:2010). Fogwill ya había dicho en el Quinto Encuentro de Escritores organizado por la Fundación Roberto Noble ya mencionado, que dicha confrontación nunca existió por no tener proyectos estéticos claros y definidos (1992: 83). Por último, Elsa Drucaroff también considera que dicha confrontación no existió en su libro *Los prisioneros de la torre* (2011).

⁹⁸ *Diario de poesía* es una publicación trimestral, en formato tabloide, creada en julio de 1986. Como su título lo indica, se especializa en poesía contemporánea. Algunos de los integrantes de la revista fueron: Daniel García Helder, Martín Prieto, Jorge Fondebrider, Ricardo Ibarlucía, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Mirta Rosenberg, Josefina Darriba, Juan Pablo Renzi y Daniel Samoilovich, su director. La revista surgió como una propuesta de poetas y críticos literarios jóvenes, interesados en la novedad poética y en su legitimación a través de la publicación de la nueva poesía (Porrúa:2005).

obra. En la tercera página, hay una cita paratextual que refuerza la idea de espacio utópico reservado a la verdad que Fogwill otorga al lenguaje poético frente a la narrativa donde con buena técnica y ejercicio se lograr resultados aceptables. (“En narrativa con destreza se puede zafar; pero en poesía necesitas además, como siempre se dice, tener algo que decir” dice Fogwill. 1993:5).

La entrevista, titulada “*Yo creía en el gusto*”, un comentario de Fogwill relacionado con el tema de la ética literaria, ocupa tres páginas y viene acompañada de una selección de fragmentos de un poema de Fogwill titulado “Sentimiento de sí”, publicado en la segunda edición de *Partes del todo* (1998). Además, se desarrollan dos nociones de la poética del autor, la “ética literaria” y el “gusto estético”, como función pedagógica para la reforma de la sociedad.

Con relación a la noción de “ética literaria”, Fogwill explica en la entrevista, que él no operó con su poesía para promover su figura, sino que su verdadera intervención en el campo fue la creación de la editorial *Tierra Baldía*, desde donde va a difundir poetas que modifican los valores del campo poético en el periodo 1980-1983. Luego de esa fecha, con la llegada de la democracia, se produjo una explosión cultural que hizo que perdiera el control sobre la editorial. El segundo factor que influencia el devenir de la editorial es su relación con Néstor Perlongher. Para Fogwill, Perlongher tenía una ética literaria mientras fue inédito y que cuando fue conocido la reemplazó por una ética política; es decir, utilizó la literatura para una causa no literaria. Esta declaración da una clave sobre la concepción del propio Fogwill sobre su figura, que obedece a una ética literaria por sobre todo. Fogwill explica lo que significa ética literaria del siguiente modo:

“El mayor error de estos nuevos pragmatistas es creer que cuando se dice ética se juzga lo que la gente le hace a los demás. Ética es lo que uno se hace a sí mismo. Había una ética en Perlongher, como la había en Osvaldo. Osvaldo posaba de rufián y de mala persona pero, por una cuestión de humor, si querés, por un problema de soberbia, tenía una ética literaria. En el caso de Perlongher, había una ética en términos de que no escribía para fortalecer el personaje, ni sacaba dividendos literarios del personaje: eso siguió apareciendo en *Cadáveres* y en otros poemas. Pero su obra empezó gradualmente a decir lo que su público de ocasión le reclamaba”. (3)

La orientación que Fogwill le da al término “ética” se vincula con los contenidos normativos y restrictivos del comportamiento individual, más que con valoraciones en el plano simbólico. Fogwill impone su concepción de ética literaria a Perlongher, haciendo exactamente lo contrario de lo que piensa –lo que él le hace a otros, incluyendo juicios de valor sobre el modo de proceder ajeno– y resulta contradictorio. Contradicción que se refuerza porque su definición de ética apunta a sí mismo y parece reformular la máxima de Confucio: “No hagas a los otros lo que no quieres que te hagan” en positivo “haz con los otros lo que te harías a vos mismo”. Como ejemplo de esta última instancia está el catálogo de su editorial, que publica poetas poco conocidos y en el que se publica a sí mismo. Así, su ética literaria también incluye una moral positiva, basada en una conducta disciplinada por normas y motivada por la idea de mérito, de lo bueno y de lo valioso, en el que se ubica como referente de dicha normativa. Fogwill utiliza dos ejemplos, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher⁹⁹, para explicar dos modos opuestos de prácticas literarias, entendidas como éticas. Osvaldo Lamborghini le aporta la dimensión *canalla*, que su propia figura contiene. Lo contrapone a Néstor Perlongher, que eligió una figura débil porque depende de condiciones externas, como la demanda del público de turno y la adscripción a una causa política –la causa homosexual– que lo utiliza para sus propios fines y donde pierde su especificidad creadora.

Aún así, en la concepción de ética de Fogwill, hay dos principios que parecen contradecirse: no sacar rédito personal del personaje literario creado y no producir una obra literaria que acompañe y sostenga dicho personaje. Así presentado, la figura de autor no parecería servir al autor ni representar sus intereses. Si ética literaria implica que el autor es fiel a sí mismo, lo es, por extensión, a su obra. La figura de autor sólo

⁹⁹ Esta entrevista produce una breve polémica con Piglia que en un reportaje responde a algunas de las opiniones de Fogwill. No tuve acceso al reportaje de Piglia pero sí a la carta que Fogwill envía como respuesta. La misma aparece publicada, un año más tarde, en 1994, en la sección “Polémicas” del *Diario de poesía*. En la carta de Fogwill dice que Piglia no sabe leer y ni polemizar seriamente sobre el estado del campo literario del periodo. Se defiende de dos comentarios de Piglia. El primero se relaciona con los escritores que viven de becas y que dependen de instituciones, crítica frecuente de Fogwill, como podrá verse en la entrevista de *El ojo mocho* (1997). El segundo punto es sobre el lugar que ocupa Perlongher en el canon poético contemporáneo. Para Piglia es un gran poeta. Fogwill lo corrige y repite que a partir de *Cadáveres* “presenta un punto de inflexión hacia la frivolidad y el autoplagio”. (Fogwill 1994:40). Por último, considera que Piglia es un mal escritor “producto de una exageración por la irregularidad de su producción literaria y por la pobreza de sus teorías sobre la literatura nacional, como la conocida tesis que propone pensar a Borges como un autor del siglo XIX. Para profundizar, véase: Fogwill. “Carta al Director”. 1994, Otoño. *Diario de poesía*. N° 29. p.40.

cobra importancia en relación a la misma, más que a las exigencias y demandas de algunas instituciones del campo, como por ejemplo, las grandes editoriales de la década, que imponen condiciones que afectan al autor y a su obra. Desde esta perspectiva, la rivalidad entre la figura de autor de Fogwill y su obra –la dicotomía “buen escritor” y “mala persona” que tanto Fogwill como la prensa alimentan– forma parte de un proyecto deliberado que pide una mayor atención a la obra que a la figura, aunque quizás genere lo contrario, dando cuenta de la dificultad, sino de la imposibilidad de controlar los efectos de recepción y apropiación de la obra. En ese sentido, lo que esta entrevista aporta a la recepción de la figura de autor es la revelación del carácter ambiguo y secundario de su figura frente a su obra.

El segundo tema de la entrevista es la concepción político-pedagógica de la literatura. Freidemberg le pregunta: “¿Qué querías? ¿Modificar la lectura de la literatura argentina?, ¿La literatura misma?”(3). Fogwill le responde:

“Sí, yo estaba loco. Pese a mi formación y a todo lo demás, yo estaba atrapado en un modelo Valeriano. Yo creía todavía en el gusto, creía que había que establecer el gusto estético para restablecer la facultad de pensar, que se había perdido cuando se intervino la facultad en el 66’. Estaba equivocado: no había leído bien Viñas. Yo creía que se podía pensar: yo pensaba ahí, lo que pude pensar lo pensaba ahí, se podían intercambiar ideas. A partir de la intervención, los dispositivos más inteligentes de la Universidad se llenaron de curas que inmediatamente adoptaron a los “pensadores nacionales”, y de allí salió toda la cultura picaresca montonerista. Los teóricos del montonerismo fueron aquellos tipos que crecieron en las áreas de ciencias sociales con la intervención de Onganía. Esa gente era pragmatista al mango. Y taimada en sus procedimientos, característica fuerte de los montoneros, esa cosa entre comillas “maquiavélica”, usadora. (...) Para mí, el único lugar desde donde se podía pensar durante los años 70 era desde Literal, aquel famoso documento que escribieron Gusmán, Lamborghini y García: “No matar las palabras, no dejarse matar por ellas”. Y ahí había todo un programa, un programa estético si querés” (1993:4).

En esta cita, Fogwill explica que su objetivo era el reestablecimiento del gusto estético para reestablecer la capacidad de pensar que se perdió con el golpe militar de Juan Carlos Onganía en 1966. Reconoce que estaba equivocado porque no había entendido bien la propuesta de David Viñas. Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (1964, 1971, 2004) lee los modos en los que la literatura se pone al servicio proyecto político de una elite que se encuentra en decadencia. Los cortes de los capítulos del libro están

delimitadas por series políticas más que por series literarias para mostrar cómo la política determina la serie literaria. La segunda hipótesis conocida de Viñas es que la literatura argentina se funda en una *violación* de origen político, como puede verse en *El matadero* (1840) y en *Amalia* (1851). La violación es constitutiva y constante en la formación de la literatura nacional. A fin de siglo XX, la violencia en el campo literario nacional, adquiere los valores y los modos de funcionamiento del neoliberalismo, donde no se necesita eliminar al otro, como durante la dictadura, sino que se lo cosifica y utiliza para sus propios fines, como lo muestra la relación de las grandes editoriales con los escritores. Fogwill reacciona imponiendo su propio sistema de valores –su concepción de ética literaria– al campo. Al aceptar que la premisa de Viñas sigue vigente; es decir que la serie literaria sigue condicionada por la serie política, Fogwill sabe que cualquier estrategia que implemente se ve destinada al fracaso en su capacidad de alcance, a largo plazo, incluida la aplicación de ética y de gusto literario –entendido, como reforma pedagógica– a los integrantes del campo, en la medida que se encuentran limitadas por la coyuntura política.

La concepción de gusto literario de Fogwill se asemeja a la de su ética literaria. Fogwill opera con criterios absolutos y se posiciona como la fuente de autoridad, que regula el gusto estético nacional, como lo ejemplifica su preocupación constante por diseñar la lista de los mejores escritores del canon nacional en la que siempre se incluye. Así, provoca al campo que lo considera soberbio y polémico, generando una recepción reactiva de su figura. La entrevista de *El ojo mocho* (1997), donde Fogwill vuelve a desarrollar su idea de ética literaria, da cuenta de esta instancia. Si Freidemberg acepta, o al menos, no cuestiona la idea de ética literaria que Fogwill promueve para con su propia obra por considerarla parte de su poética, *El ojo mocho* ve una contradicción entre lo que Fogwill critica y lo que hace en el campo. Además, consideran además que Fogwill idealiza a la literatura, y sobre todo a la poesía, por sobre otras prácticas sociales. A continuación, se analiza dicha la entrevista para profundizar los dos aspectos recién señalados.

3.2.3) Sociología y materialismo: la entrevista de *El ojo mocho* (1997)

La entrevista más larga realizada a Fogwill, es la de la revista *El ojo mocho*¹⁰⁰ en 1997. Su título, “Ética, conocimiento y provocación” resume los temas principales del encuentro. La publicación se caracteriza por realizar largas entrevistas a personalidades de la cultura argentina, que se editan sin cortes ni ediciones posteriores con una diagramación de tres columnas por página. La entrevista a Fogwill ocupa las primeras 44 páginas de la revista y con los artículos sobre el autor 63 de las 122 páginas de la totalidad de la revista.

Algunos de los integrantes de la revista, vinculados a la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, son contemporáneos de Fogwill. Es la única entrevista donde Fogwill dialoga con pares que comparten una misma formación académica y en ese sentido mismo capital simbólico. Las discusiones mantenidas a lo largo de la entrevista mantienen una tensión y profundidad inigualable en el corpus de entrevistas realizadas al autor no sólo por la capacidad de razonamiento, sino también por el tipo de argumentación y cuestionamiento que todos los participantes ejercen. Los periodistas para la ocasión, todos profesionales en el área de las ciencias sociales, son: Horacio González (1944-), Christian Ferrer (1960-), Eduardo Rinesi (1964-) y María Pía López (1969-). Es la primera entrevista que revisita las posiciones políticas de Fogwill durante la transición democrática, al comentar sus artículos del período que fueron leídos por algunos de los integrantes de la entrevista en la ocasión de su primera publicación. Así, la entrevista da cuenta de dos momentos importantes en la recepción de la figura de autor: la primera recepción en los ochentas y la segunda recepción de 1997, que evoca y revisa la primera. Lo que ambas recepciones comparten es la perturbación e incomodidad que produce la figura ya que Fogwill sigue manteniendo muchas de las mismas posiciones

¹⁰⁰ *El ojo mocho* es una revista semestral de crítica cultural y política, fundada en 1991 y dirigida por Horacio González. Si bien surgió de una cátedra de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, reivindica un pensamiento independiente. Además de las entrevistas, publica ensayos temáticos e incluye una sección de reseñas bibliográficas exhaustiva. La entrevista a Fogwill fue reproducida en *Los libros de la guerra* (2008a) con el título “Diálogos en el campo enemigo”, donde dice que la entrevista duró 8 horas y que la transcripción final corresponden sólo a los primeros cuarenta minutos. Para más detalles sobre la revista, véase la entrevista a Horacio González realizada por Rocco Carbone y Jorge Quiroga en el libro *De Alfonsín al Menemato (1983-2001)* (2010:192-204).

que en la década anterior¹⁰¹, obligando a los integrantes de la revista a cuestionar sus propias representaciones y valores. La extensión de la entrevista muestra la “máquina” provocadora y polémica de Fogwill en todo su esplendor. Fogwill opera del siguiente modo: realiza un comentario para quebrar el relato autoconsagradorio del interlocutor, como también el sistema valores que sustentan dicha representación. Fogwill se convierte así en un “moralista” que cuestiona los valores establecidos y reinterpreta la realidad observada a través de un uso compulsivo de comportamientos extremos para revelar la verdadera naturaleza de su oponente (González, Horacio 1997:7).

La revista efectúa una recepción exhaustiva de la figura de autor con trece artículos que intentan comprenderla y confrontarla en sus contradicciones. Asimismo, estos artículos se inscriben en el proyecto intelectual de la revista, que realiza un análisis político-cultural del fenómeno menemista y que la entrevista a Fogwill contribuye a elucidar. Tanto Fogwill como los integrantes de la revista se posicionan como “observadores-participantes” para el análisis. Es decir, son conscientes de ser participantes de los acontecimientos que se están analizando. Así, el aporte principal de la revista a la recepción de la figura de autor es el grado de consciencia sobre el tipo de análisis de observador-participante al que someten a Fogwill, que recibe el mismo tratamiento que el estudio de la época.

Los trece artículos son los siguientes: el primero es la introducción de Horacio González a la entrevista, titulado “Poesía y materialismo”. Luego, hay seis ensayos que cubren las diferentes facetas de la figura de autor: “Detrás de las noticias” de Eduardo Rinesi, “Mito e historia: “el error Fogwill” de Marcial Soldatti (pseudónimo de Eduardo Rinesi), “La reversión del itinerario Rancière” de Alejandro Bonvecchi, “El efecto de realidad y otros poemas” de Jorge Quiroga, “Crítica y ultraje” de Christian Ferrer; y por último, “Fogwill: un traductor” de Cecilia Sosa. La sección que sigue a la entrevista se llama “Lecturas políticas” se inaugura con un ensayo de Fogwill, titulado “Cuadros”. Se trata de cuatro semblanzas de amigos de Fogwill: Gerardo Andújar, Hugo Calello (1944), Daniel Hopen (1939-1976) y de Torcuato Di Tella (1929). Eduardo Rinesi introduce la sección con un

¹⁰¹ De hecho, Fogwill va a mantener las mismas opiniones hasta su muerte, como lo muestra la introducción a la recopilación de artículos de prensa *Los libros de la guerra* (2008a), donde dice que suscribe a lo que escribió en el período y que por eso no lo modifica. Lo repite también en la entrevista que le hace Sonia Budassi para la promoción del libro (2008).

texto titulado “Recuerdos, Diálogos, Lecturas”, que dialoga y establece una continuidad temática con la entrevista. Luego del ensayo de Fogwill hay dos ensayos más, el primero de Horacio González titulado “La pregunta del agonista”; y el segundo de María Pía López, titulado “Los países, el japonésito y las palabras de la historia”¹⁰².

Paratextos

En el plano paratextual de la entrevista, hay dieciocho citas de Fogwill, que fueron dispuestas siguiendo la progresión del discurso del autor durante la entrevista y que dialogan con los artículos críticos recién señalados. El uso de este tipo de paratexto forma parte de la diagramación habitual de la revista y es el único espacio paratextual que permite formarse una idea de la elaboración que la revista hace del autor. A continuación, se presenta la lista de comentarios de Fogwill en orden de aparición y entre paréntesis se indican las páginas donde Fogwill los enuncia y donde aparecen como citas paratextuales:

- 1) *El “deber del intelectual” es conservar su instrumento de trabajo.* (p.8- p.9)
- 2) *El error moral fue ceder al ánimo de la época sin creer mayormente en él.* (p.9-p.11)
- 3) *Yo soy materialista histórico.* (p.10-p.13)
- 4) *No vendo la mercancía de la interpretación.* (p.12- p.15)
- 5) *Yo estaba seguro de que esto terminaba en el Punto Final.* (p.16- p.17)
- 6) *El “aguafiestas” miente con la verdad.* (p.16- p.19)
- 7) *Ni el bien ni el mal te pueden explicar un comportamiento político.* (p.17- p.21)
- 8) *Portantiero, escribí alguna vez un soneto...* (p.21- p.23)
- 9) *Escribir es pensar.* (p.22- p.25)
- 10) *El poeta rescata el aspecto dramático de la cotidianeidad.* (p.24- p.27)
- 11) *El arte es el más importante factor de producción social.* (p.26- p.29)
- 12) *Desde el Proceso se produjeron hechos irreversibles.* (p.29- p.31)
- 13) *Estamos mucho más constituidos por Hölderlin que por Napoleón.* (p.33- p.33)

¹⁰² Siempre en la serie “Lecturas políticas”, hay dos textos críticos más que siguen dialogando con la entrevista a nivel temático pero que se alejan de la figura de autor al reelaborar temas políticos, como el de los desaparecidos y la comparación entre las políticas del gobierno de Raúl Alfonsín y el de Carlos Menem. Los artículos son: “Las palabras del rostro. Una lectura de los avisos de desaparecidos de Página/12” por Estela Schindel; y “Los usos de Hobbes” por Esteban Rodríguez, que en el 2001 le realiza una entrevista a Fogwill junto con Jerónimo Pinedo y que se analiza en el próximo capítulo.

- 14) *Lo que introdujo Germani me constituyó.* (p.34- p.35)
- 15) *Vi un proceso gradual de encanallecimiento.* (p.36- p.37)
- 16) *Si perdemos la palabra perdemos todo.* (p.38- p.38)
- 17) *Hay más reflexión social en Pessoa que en Nueva Sociedad.* (p.41- p.41)
- 18) *De la gramatología era una gran mentira.* (p.44- p.43)

Las citas abarcan los tres temas tratados durante la entrevista: la concepción del intelectual, el lugar que ocupa la poesía en el universo del autor y el análisis de la historia argentina reciente. El primer grupo de citas de Fogwill que dan cuenta de la noción de intelectual y la importancia del acto de pensar en su sistema son las siguientes: “El “deber del intelectual” es conservar su instrumento de trabajo”, “Escribir es pensar”, “Si perdemos la palabra perdemos todo”. La primera cita tematiza las condiciones en que se ejerce el análisis crítico, que para Fogwill tiene que estar libre de los condicionamientos y exigencias del mercado de ideas, atreviéndose a pensar en lo que a este le resulta inútil (9) o terrorífico porque sólo se sostiene por las capacidades y los intereses del pensamiento propio (22). La segunda cita, “Escribir es pensar”, establece una continuidad entre lenguaje y pensamiento, basada en el respeto por el ritmo del habla porque Fogwill considera que la escritura vuelve legibles una serie de prácticas sociales que de otra manera al quedar cristalizadas en el habla resultan inteligibles; de ahí su trabajo de traducción de la jerga argentina, y específicamente porteña en sus escritos. Por último, la tercera cita, “Si perdemos la palabra perdemos todo”, indica que el único poder del escritor frente a los grandes poderes son las palabras y la cita advierte que durante esta década, los intelectuales se ven confrontados a la desvalorización y pérdida de la capacidad de representar conceptos a través de las palabras.

El segundo tema es el lugar que ocupa la poesía en el sistema del autor. Las citas son las siguientes: “El poeta rescata el aspecto dramático de la cotidianidad”, “El arte es el más importante factor de producción social”, “Estamos mucho más constituidos por Hölderlin que por Napoleón”; y por último: “Hay más reflexión social en Pessoa que en *Nueva Sociedad*”. En el sistema del autor, la poesía ocupa el lugar de la salvación personal y adquiere una dimensión utópica por la libertad que goza frente a otras prácticas sociales, como bien lo señala Horacio González (22). Por último, el tercer tema

es la revisión crítica de Fogwill de la historia argentina, particularmente de los sesentas hacia adelante. Las citas que dan cuenta de este tema son: “El error moral fue ceder al ánimo de la época sin creer mayormente en él”, “Yo soy materialista histórico”, “No vendo la mercancía de la interpretación”, “Yo estaba seguro de que esto terminaba en el Punto Final”, “Ni el bien ni el mal te pueden explicar un comportamiento político”, “Desde el Proceso se produjeron hechos irreversibles”, “Lo que introdujo Germani me constituyó”; y por último, “Vi un proceso gradual de encanallecimiento”. Este grupo de citas es el más importante por responder a los intereses de la publicación y de los interlocutores que cuestionan las posiciones de Fogwill sobre la actuación de la izquierda durante la dictadura y la transición democrática, como también las políticas culturales implementadas durante esos periodos. En las otras entrevistas, los periodistas se exponen menos, limitándose a preguntar, más que a argumentar como en este caso, donde los interlocutores adhieren parcialmente a las propuestas de Fogwill.

Análisis de los artículos

El simple análisis de los paratextos, método utilizado hasta el momento, no puede dar cuenta de las críticas y elaboraciones de la revista. Por esta razón, excepcionalmente, se analizarán ocho artículos que examinan la faceta del Fogwill sociólogo. Estos son: la introducción de Horacio González, “Detrás de las noticias” de Eduardo Rinesi, “Mito e Historia: El error Fogwill” de Marcial Soldatti –pseudónimo de Rinesi–, “Crítica y ultraje” de Christian Ferrer, “*El efecto de Realidad* y otros poemas” de Jorge Quiroga”, “Fogwill: un traductor” de Cecilia Sosa, “La pregunta del agonista” de González; y por último, “Los países, el japoncito y las palabras de la historia” de María Pía López¹⁰³.

¹⁰³ El artículo de Alejandro Bonvecchi “La reversión del itinerario Rancière”, el único no analizado en este trabajo, discute con la crítica de Fogwill, emitida al inicio de la entrevista, sobre el modo de apropiación de Althusser por el subcampo intelectual de las Ciencias Sociales en los sesentas. Bonvecchi es especialista de Althusser y había publicado un libro sobre el filósofo francés, *Estrategia del impostor*, en 1996. En ese sentido, se revela como una fuente de autoridad académica, que cuestiona la interpretación de Fogwill y justifica el tipo de recepción de Althusser en el período. El artículo de Bonvecchi continúa la discusión al inicio de la entrevista, donde se menciona un artículo de Fogwill de fines de los sesentas donde ya planteaba esta cuestión. Se refiere a “La acción profesional del sociólogo” (1969), publicado en *El contemporáneo*, un periódico de cultura que, según Fogwill pertenecía a una escisión tardía del PC y que estaba vinculado “con el mundillo de las ciencias sociales y con la legitimación del guerrillerismo exportado del Caribe en el marxismo tradicional argentino” (González 1997:7). Por último, el artículo de Bonvecchi, coincide con la cita paratextual “*Portantiero, escribí alguna vez un soneto*”, criticando la división que Fogwill establece entre la literatura –considerada como sagrada e intocable– frente al resto de las prácticas simbólicas que los intelectuales pueden ejercer. Por su parte, el periódico primero se llamó *El Contemporáneo periódico de Cultura* y luego *Periódico independiente de cultura*. Fue además miembro de

Además, se analiza la relación entre los artículos y las citas de Fogwill ubicadas en la zona paratextual.

El primer artículo es la introducción a la entrevista de Horacio González, titulado “Poesía y materialismo”, que realiza una semblanza del autor. El primer tema que introduce es el recorrido laboral de Fogwill en el campo cultural, como profesor, publicista, periodista, donde ganó la fama de provocador; y por último, como escritor. Este resumen, construye una figura caótica, que no se especializa en nada, y que, al mismo tiempo, reúne información y conocimiento de disciplinas dispares que convergen en la figura, como lo demuestra el torrente de información y anécdotas que Fogwill comparte en la entrevista. Así, la figura se concibe como la totalidad a donde las partes confluyen, sin que dicha figura implique una totalidad integrada, reconciliada e inteligible para el receptor. En esta configuración, la literatura se presenta como una utopía libertaria que responde a su concepción de ética literaria: Fogwill reivindica no tener que depender económicamente de su obra y poder dedicarse con total libertad a la escritura (Speranza 1995:42).

El segundo tema de la introducción es la provocación de Fogwill y las posibles consecuencias para el lector. González explica que Fogwill posee la capacidad de pensar lo insoportable, en el sentido de lo impensable, lo injusto y lo terrorífico, que se convierte para el interlocutor en una experiencia de no retorno (7), permitiendo una modificación del horizonte de expectativas del interlocutor. González también señala el aspecto maniqueísta y perverso de esta provocación, que procede a la desarticulación del pensamiento del otro sin proponer una solución – “una filosofía de la historia”, dice González (7). Por último, la introducción finaliza con una advertencia al lector: en Fogwill hay un imperativo constante de desarme intelectual, que implica la inexistencia de certezas o verdades eternas. Frente al cual, el interlocutor puede aprender que poseer creencias y convicciones no invalida el cuestionamiento de lo dado, lo obvio y lo naturalizado por el sistema social. Si el interlocutor acepta el desafío que Fogwill propone, puede verificar que sus convicciones de base no fueron afectadas, sino que

COPLAI (Confederación de Publicaciones Literarias Argentinas Independiente), organismo que nucleaba las publicaciones de revistas literarias alternativas en los sesentas. Primero tuvo como directora a Dolores Sierra y a partir del número 5 se formó un comité de dirección que fue variando en cada número. G. Adamson, Nira Etchenique, Julio Gherzi, J. Propato y Amílcar Romero en el N° 5; los tres últimos en el N° 6 y en el N° 7 sólo Amílcar Romero, como director.

puso en práctica el ejercicio de pensamiento, al modo en que Fogwill lo hace, superando las bases sobre las que se funda el propio edificio intelectual (7). Sólo en ese sentido, dice González, la experiencia resulta productiva y positiva para el receptor.

El artículo de Eduardo Rinesi, “Detrás de las noticias”, analiza el materialismo histórico radical de Fogwill que le permite ver líneas de continuidades profundas por debajo de los cortes históricos claros, como por ejemplo, el paso de la dictadura a la democracia en 1983. El materialismo es, de hecho, el concepto clave sobre el cual giran los análisis de la revista y completa la validación que Fogwill hace de la lectura de Viñas sobre el condicionamiento que la serie política ejerce sobre la serie literaria desde una perspectiva sociológica. El título alude a lo que ocurre por detrás de las noticias que aparecen en los medios de prensa, y más específicamente el asesinato del fotógrafo de la revista *Noticias*, José Luis Cabezas, ocurrida en 1997, por investigar la implicación en casos de corrupción del empresario Alfredo Yabrán. El texto inscribe a Fogwill en una línea pensadores como Tulio Halperín Donghi (1926) y Milicíades Peña (1933-1965), que cuestionan los cambios de la Revolución de Mayo y del peronismo histórico, desde una perspectiva donde lo político se subordina a intereses internacionales y económicos.

Primero Rinesi explica que el materialismo histórico de Fogwill no se basa en una dicotomía entre análisis económico y político, como sucedió en otros periodos de la historia argentina, que llevados al extremo produjeron análisis empobrecedores e ingenuos, tal como lo demuestra el análisis político que prevaleció sobre el análisis económico en la elaboración de la transición democrática. Para Rinesi, el materialismo histórico de Fogwill toma la noción de poder de Foucault, que en *Vigilar y Castigar* (1975) elabora la noción de “tecnologías de poder”, relacionadas a la disciplina. Luego, da un ejemplo del tipo de análisis que Fogwill ejerce, viendo continuidades entre el orden y el poder represivo de la dictadura y la democracia: en el caso de José Luis cabezas (1961-1997), los principales colaboradores de Yabrán, Adolfo Miguel Donda Tigel y Eduardo “Tigre” Acosta, que fueron secuestradores y torturadores de la ESMA y que continúan trabajando en total impunidad. La objeción principal de Rinesi es que por más que las continuidades entre fenómenos existan, no se puede negar el valor de determinados cortes políticos fundamentales para la vida nacional como 1810, 1945 y 1983, que Fogwill no reconoce como tales porque sus análisis tienden a subrayar los

pactos y beneficios económicos que el Poder de turno obtiene en cada una de esas ocasiones históricas. De hecho, la trilogía de Fogwill –*La experiencia sensible* (2001), *En otro orden de cosas* (2001) y *Urbana* (2003)– presenta esta perspectiva donde lo económico determina el curso de las relaciones sociales. Luego, Rinesi, contrapone la propuesta de Fogwill a la manera en que la teoría política argentina contemporánea analiza las relaciones entre la economía y la política. Lo grave, para el autor, no es que la teoría política haya pensado mal la economía ya que puede considerar que no forma parte de su objeto de estudio; sino que haya pensado mal la política, tal como sucedió durante el período de reconstrucción institucional luego de la dictadura. Así, subraya que Fogwill con su pensamiento materialista aporta una capacidad de análisis que las teorías de moda no permiten desentrañar. Aún así, considera a Fogwill como un marxista de derecha, dando cuenta de la complejidad de la recepción que sufre la figura de autor en campo intelectual de izquierda.

Por último, el artículo de Rinesi coincide con la cita paratextual de Fogwill “No vendo la mercancía de la interpretación”, que ejemplifica, una vez más, el tipo de análisis materialista que Fogwill práctica al desplazar valores y parámetros económicos al trabajo intelectual, difícilmente medible en los términos que lo plantea el materialismo histórico. Así, entre el artículo y la cita se establece una relación tensa, de cuestionamiento de la figura de autor, revelando el espacio privilegiado que adquiere la zona paratextual para elaborar la recepción de la misma.

El segundo artículo de Marcial Soldatti, pseudónimo de Eduardo Rinesi, desde el título, “Mito e Historia: El error Fogwill”, denuncia la manera en que se articulan mito e historia en el pensamiento de Fogwill. El artículo plantea que en *Los Pichiciegos* (1983) Fogwill elabora una visión mítica de la historia porque las figuras y situaciones buscan una voz arquetípica que le otorgue sentido a la vida de los soldados. Para Rinesi, los pichis actúan desde una caverna que recuerda el mito platónico del conocimiento; y por otro, el juego de las apariencias respecto al drama de disolución nacional y cultural. Luego, explica Fogwill concibe el resto de la historia nacional como un mito, como lo ejemplifica el caso de los desaparecidos, uno de los temas más tensos y polémicos que Fogwill aporta a la discusión. Según Fogwill, no fueron 30.000 desaparecidos, sino mucho menos, alrededor de 10.000 y fueron los organismos de Derechos Humanos los

que incrementaron la cifra durante la transición democrática, como una alícuota de la población argentina del período, que rondaba los 30 millones de habitantes. Fogwill además precisa que los afectados directamente por la dictadura sólo fueron las clases medias de las ciudades más pobladas del país, como Buenos Aires, Rosario y Córdoba¹⁰⁴(14, 28, 35, 38). Al mismo tiempo, en su argumentación Fogwill minimiza la cantidad de desaparecidos porque considera lo ocurrido no puede resumirse en cifras y la desaparición de una sola persona inculpa al Estado de todas formas. Lo que Rinesi denuncia en su artículo, es la contradicción de Fogwill al establecer una reevaluación de la cantidad de desaparecidos, reivindicar la muerte de una sola persona como condición de culpabilidad, y al mismo tiempo ubicarse como regulador e intérprete del impacto que esas muertes tienen en la sociedad argentina. Además, argumenta que la cifra 30.000 es un absoluto que alienta a pensar lo impensable y que permite pasar de lo particular a lo general (19). Por último, considera que Fogwill desearía darle a la historia una configuración “real” y no ideológica, considerando el lenguaje como una fuerza material y no como un sistema de ideas. En ese sentido, el ideal del autor coincide con el de las burguesías liberales que curiosamente rechazan los mitos. Así Rinesi ve una contradicción en la figura de autor, que juega con el mito de la Poesía pero cuando piensa la Historia “cree que los mitos son liberales” (19). A diferencia del artículo anterior, Rinesi ataca de manera directa, sin concesiones, el liberalismo de Fogwill, mostrando las contradicciones del sistema del autor; y para poder hacerlo, utiliza el pseudónimo guerrero de Marcial Soldatti.

Por último, el artículo dialoga con la cita paratextual “el aguafiestas miente con la verdad”. La cita entera es “el aguafiestas miente con la verdad, de que es una mala persona...y me pongo como ejemplo” (16). En esta parte de la entrevista Fogwill explica que se pone de ejemplo de “mala persona” porque se animó a pensar a contrapelo de la tendencia general de la época y da otros ejemplos, que se suman al de los desaparecidos, recién mencionado, como su desprecio a determinados hechos históricos de los setentas: la alianza electoral del FREJULI (Héctor Cámpora como representante de Perón y Vicente Solano Lima) que ganó las elecciones de marzo de 1973, el mundial de fútbol de 1978 y el triunfalismo de la Junta Militar en la guerra de

¹⁰⁴ Fogwill mantiene esta posición en la década posterior, como lo muestra su discurso en la presentación del libro *Los libros de la guerra* (2008a), realizada en marzo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) el 20.03.2008.

Malvinas, incidentes que Fogwill considera que fueron aceptados sin cuestionamiento por la sociedad argentina. Si las valoraciones de Fogwill se presentan en tono revisionista con la particularidad de ser “observador-participante” de lo acontecido, Fogwill mismo explica que esta capacidad responde a un núcleo de resistencia inherente a su personalidad que lo coloca en el lugar de la “mala conciencia”, entendida como el atrevimiento de pensar lo siniestro e impensable para otro tipo de conciencia.

La relación entre el artículo y la cita es irónica y refuerza el tono descalificador de la figura de autor. Para finalizar, los artículos de Rinesi también discuten entre sí. El primero presenta lo que considera valioso de la propuesta de Fogwill para su propio camino intelectual. El segundo artículo, por el contrario, va a exponer su desacuerdo con algunas de las lecturas de Fogwill que considera liberales, principalmente la revisión sobre los desaparecidos que desnaturaliza la elaboración simbólica del suceso hecha por el campo intelectual de izquierda.

El artículo de Christian Ferrer, “Crítica y ultraje”, analiza la calidad agresiva de la provocación de Fogwill. Para Ferrer en la agresión se oculta una pulsión catártica de depuración, que es el modo de operación privilegiado de Fogwill. Luego, señala que todos los elementos que Fogwill pone en práctica para generar polémica, como “la burla, la frase hiriente, el retruécano bufonesco, el destripamiento del concepto, la crítica despiadada” (31) constituyen modos de conocimiento que reniegan de la reconciliación con el interlocutor y que no se preocupa de las consecuencias futuras. Así, la agresión de Fogwill prueba las resistencias de su interlocutor y si el diálogo puede mantenerse es gracias a “coherencias éticas y fortificaciones conceptuales” (31), que ambos comparten en el plano del capital simbólico.

Su argumentación se desplaza a la obra literaria del autor, donde encuentra tres temas recurrentes que Fogwill se dedica a relacionar: sexo, dinero y poder. Ferrer nota que Fogwill tiene la capacidad de percibir en sus interlocutores la acumulación de impurezas que se producen por la imbricación de la posesión de dinero, de prestigio, de poder, a la que se suma la voluntad de ocultamiento de estas instancias. En esta configuración, el interlocutor siempre queda afectado porque Fogwill evalúa los índices de insinceridad del mismo. Consecuentemente, Fogwill va a recurrir a tácticas de ultraje

para hacer saltar el dispositivo de camuflaje en el que el interlocutor se encuentra. Ferrer provee un ejemplo del modo de operar de Fogwill en el caso de los intelectuales que se acomodan a las instituciones, cuyos estatutos exigen un formateo ético, que termina generando una obra viciada por los instrumentos de producción y consagración adoptados. Ferrer explica que para Fogwill toda institución y actividad no gratuita se constituyen como estructuras de poder corruptas y corruptoras de hombres, siendo estos los que eligen pasar por esa experiencia para acceder al renombre y al poder. La solución de Fogwill, disociar vida y obra, es rechazada por Ferrer que la considera una utopía frente a las condiciones en la que se desarrolla el trabajo intelectual, donde el trabajo remunerado también influencia la producción intelectual.

Luego, Ferrer da otro ejemplo de lo que Fogwill con su materialismo feroz logra percibir, esta vez con relación la dictadura militar, completando lo analizado por Rinesi en los artículos anteriores. Para Fogwill, la voluntad y la predisposición de la mayoría de los argentinos “fue no querer saber, fingir que no se sabe lo que se sabe y no decir la verdad que se sabe” (31). Ferrer dice que a este comportamiento de simulacro y poca sinceridad Fogwill lo llamaba “la herencia cultural de la dictadura” porque había sido producido por el sistema dictatorial y señala que hay dos ámbitos que quedan preservados en el sistema del autor: la palabra y el autor como testigo. El primero se relaciona con la idea de preservar la palabra, que Fogwill ilustra con la metáfora de Mallarmé de “ordenar el lenguaje de la tribu” (38) (“donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, dice Mallarmé en *Le tombeau d’Edgar Poe*, 1898) para explicar la producción de nuevos sentidos que otorga la palabra a partir de la multiplicación de relaciones en las que interactúa para producir una modificación de su valor de uso. El segundo punto, se refiere a la acumulación de experiencia de vida que recuerda el análisis de Xurxo (1993). Como ejemplo, menciona las evocaciones de Fogwill de situaciones y personas con destinos trágicos en los que Fogwill se proyecta, como lo muestran las cuatro semblanzas publicadas al final de la entrevista, particularmente las de Daniel Hopen y Gerardo Andújar¹⁰⁵. Para Ferrer, Fogwill se ubica en el lugar del

¹⁰⁵ Daniel Hopen (1939-1976): Sociólogo, periodista, organizador del frente cultural del PRT-ERP y dirigente del ERP 22 de Agosto. Fue detenido el 17 de agosto de 1976 y continúa desaparecido. Para profundizar en su biografía, véase: Tarcus (2007:307-309).

Gerardo Andújar: Sociólogo. Se exilia a Puerto Rico, donde fallece, luego del derrocamiento de Arturo Illia en 1966. Militaba en la FLA (Federación Libertaria Argentina) de tendencia anarquista. Fogwill lo vuelve a mencionar en “La filosofía, un destino menor”, donde dice que conoce a Andújar cuando es dirigente del

memorioso que no olvida lo que lo constituyó y que configuró una utopía revolucionaria “real”, en el sentido de “material”. Así, los cuatro retratos se presentan como modelos/ homenajes que le dan un sentido más puro a las palabras de la tribu a la que pertenece. Frente a esa experiencia, Ferrer reconoce que el moralismo superficial y el progresismo de izquierda no tiene muchas oportunidades de sobrevivir al análisis materialista de Fogwill, que presume la destrucción del otro para poder revelar las reglas que lo constituyen y esto sólo puede lograrse a través del uso de la agresión.

Por último, Ferrer indica que Fogwill logra su objetivo catártico y cognitivo sólo cuando se produce un cambio en el interlocutor y que es solamente en ese contexto que los textos e intervenciones de Fogwill tienen sentido por su capacidad de constatación de verdades crueles. En ese sentido, la cita paratextual que coincide en la diagramación con el artículo de Ferrer, “Desde el proceso se produjeron hechos irreversibles” representa una de esas verdades crueles. En la entrevista, Fogwill dice que la Argentina fue el proyecto económico más logrado de la política económica de Reagan, que generó el terror económico de la dictadura. De todas los diálogos entre citas de Fogwill y artículos críticos, esta combinación es la única que mantiene una sintonía trágica, más que una tensión irónica con la figura de autor, por su capacidad de diagnóstico con la que los integrantes de la revista concuerdan.

Jorge Quiroga en “*El efecto de Realidad* y otros poemas” y Cecilia Sosa en “Fogwill: un traductor” presentan el aspecto literario de la figura de autor. El primero se dedica a la poesía, particularmente su primer libro, publicado en 1980, muy poco comentado en la prensa cultural, de ahí su principal aporte a la recepción de la figura de autor. Este libro, junto a su segundo libro de poesías, *Horas de citar* (1980), ambos publicados por el sello independiente Tierra Baldía, fueron luego repudiados por el propio autor (Ríos 2001:29) y nunca más fueron reeditados. Para Quiroga, Fogwill oculta los procedimientos de escritura, estableciendo un tipo de poesía que se niega a sí misma, pero que en ese ocultamiento encuentra su sentido y efecto. De todos los libros de poesía de Fogwill publicados hasta la fecha, Quiroga comenta este libro porque es el que

Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras a fines de los años cincuenta. Para Profundizar, véase el artículo de Fogwill “La filosofía un destino menor” (2008a) y el artículo de Horacio González “Cien años de sociología en Argentina” en *Historia Crítica de la sociología en Argentina: Los raros, los clásicos, los discrepantes* (2000:73).

se posiciona contra la convención del lenguaje como reflejo exacto de la realidad que la otra poesía del período explotaba. En diálogo con la cita paratextual de Fogwill “Escribir es pensar”, Quiroga propone pensar el libro de Fogwill como la organización del pensamiento fragmentado del autor, que se puede recomponer a partir de determinados núcleos de sentido dispersos a lo largo del mismo.

Por su parte, el artículo de Cecilia Sosa plantea una figura de autor relacionada con el extranjero que se ubica en una relación peculiar de proximidad y lejanía para transitar los márgenes de la identidad nacional. Para Sosa, Fogwill indaga sobre el lenguaje de los argentinos desde ese lugar de extranjero. En sus novelas, utiliza el mismo procedimiento: lo político resulta inquietante porque se lo construye desde el lugar del extranjero. Luego, lo asocia al trabajo del traductor que se presenta como un buen intermediario que cumple con la misión de traducir lo que se ubica en los umbrales de la lengua y la historia. Por último, el artículo coincide con la cita paratextual “Vi un proceso gradual de encanallecimiento” con la que dialoga en la medida que explica no sólo lo que Fogwill denuncia en su obra, sino en el modo en que lo hace. En la entrevista, Fogwill hace este comentario en el marco de una discusión sobre lo que él consideraba la degradación moral de la lucha armada en el país en el período 1969-1972. Fogwill dice que algunos cuadros se fueron degradando cuando tuvieron la posibilidad de acceder a grandes sumas de dinero y advierte que cuando una organización política empieza a aplicar las mismas técnicas que utiliza el aparato represor del Estado se produce un fenómeno de encanallecimiento. Por último, da como ejemplo la justificación y la legitimación del ejercicio del secuestro por parte de los grupos guerrilleros con los que discrepa. Es este tipo de crítica revisionista de la experiencia revolucionaria de los setentas que Sosa asocia a la figura del extranjero.

Los dos últimos artículos de la serie, el de Horacio González y el de María Pía López, se encuentran en la sección “Lecturas políticas”, que se compone además de una introducción realizada por Eduardo Rinesi y cuatro las semblanzas escritas por Fogwill –Gerardo Andújar, Hugo Calello, Torcuato Di Tella y Daniel Hopen.

El artículo de Horacio González, titulado “La pregunta del agonista”¹⁰⁶ (52), al editarse al final de la entrevista cierra el análisis crítico de la revista hace sobre el autor. Horacio González comienza presentando a Fogwill como un “agonista arbitrario” –“agonista” en el sentido de un luchador que considera que sus proyectos siempre son la representación de una batalla obstinada e incorregible y “arbitrario” porque critica a los que se comportan como él–, que con el prestigio del infractor, quiebra la relación entre ética y ejemplo personal. Así, González muestra su desacuerdo con este aspecto de la figura de autor y con la explicación de Fogwill con la que justifica su comportamiento: él es siempre consciente de su modo de operar y lo hace defendiendo sus propios intereses (21). Este aspecto de su ética –relacionado con una praxis centrada en los intereses del individuo– complementa lo analizado en la entrevista de Freidemberg de 1993. González también subraya el aspecto cultivado de la figura de autor que lastimosamente trata al saber como un evento desgraciado, reforzando sus inconsistencias. Por un lado, Fogwill ansia acceder al saber y cuando lo tiene lo interpreta de manera tal que lo convierte en algo tóxico y letal. Así, González muestra su desacuerdo con Fogwill, que sugiere que el conocimiento se extrae de una “utopía indigna”, buscando una conciliación imposible entre vida y pensamiento. En el caso de Fogwill, la utopía sólo puede presentarse como un juego ya que su materialismo concibe que el pensamiento se superpone a sus propias condiciones de producción. De esta forma, provoca su exterminación y muestra un cinismo disfrazado de libertad. Luego, González señala que para Fogwill la “ideología” es un artificio, que encubre el verdadero control material que ejercen los poderes efectivos del mundo y del que resulta imposible escapar a la hora de pensar el poder. Así, considera que Fogwill toma una posición anti-ideológica y construye una literatura que cuestiona el lenguaje con el objetivo final de mostrar la fuerza pura de los objetos.

El segundo tema de la nota de González es el análisis político que Fogwill realiza durante la entrevista. González estima que trabajan deliberadamente el filo de lo provocador e irritante. González se pregunta: “¿Puede existir un mundo sin hipocresía, sobre todo si el que lo denuncia sabe que se atribuye a sí mismo el derecho a la autoindulgencia cuando él mismo parodia la sordidez?” (53). La pregunta de González

¹⁰⁶ Horacio González publica un artículo, titulado “Rodolfo Enrique Fogwill: algunas inquisiciones” (2004), donde repite algunos de los puntos del artículo de 1997, particularmente la idea del *agonista*, que pone en relación a la novela *Runa* (2003).

logra explicar el tipo de paradoja dolorosa en la que se encuentra atrapada la figura de autor que propone, para González, una solución estética/ lírica –exhibir lo dañino de lo real– interpretando el mundo material como una construcción retórica. Por último, González dice que su literatura desea ser reveladora, en el más político de los sentidos, desvelando las desgraciadas disonancias entre las palabras y el mundo y jugando a descubrir la propia fragilidad del autor en la fragilidad de otras vidas. Este artículo explica claramente lo que lleva al campo intelectual a evaluar a Fogwill como provocador y polémico. Al mismo tiempo da cuenta de las inconsistencias y fragilidades de la figura de autor, condenada al fracaso por el tipo de soluciones utópicas que propone para relacionarse con el mundo.

Para finalizar, González elabora una pregunta clave, imposible de responderse y que sólo puede hacerse en los términos que lo propone la tragedia, enfrentado al destino inevitable al que lo llevan sus creencias fundadoras –léase “materiales”– del funcionamiento del mundo. Para González, Fogwill presenta un proyecto trágico de sublimación donde el personaje principal no es él, como cree el campo intelectual, sino el lenguaje. La figura de autor se sacrifica junto al resto para mostrar la fuerza, la pureza y la virtud de la palabra. En ese sentido, la pregunta ontológica de González sobre el estatuto de la figura de autor resulta el intento más acabado de pensar la cuestión.

El último artículo de María Pía López, titulado “Los países, el japonésito y las palabras de la historia”, se inscribe en la línea del artículo de González, insistiendo en las incoherencias del análisis político de Fogwill que se concibe como un intelectual transparente, sincero que incita a exponer los vínculos opacos (y materiales) que articulan lo social. López aplica este método para analizar la figura de autor y las relaciones entre diferentes aspectos de la política argentina de la década de los noventa en su nota.

El artículo está dividido en tres secciones numeradas. La primera parte reflexiona el tratamiento mediático de la huelga docente más larga de la década en los medios masivos de comunicación. La tercera parte analiza el modo en que Eduardo Anguita y Martín Caparrós analizan la guerrilla de los setentas en los dos primeros volúmenes de *La voluntad* (1997), publicados en marzo y octubre de 1997, y lo relaciona con las

posiciones de Fogwill sobre la guerrilla urbana de los setentas. López concluye que tanto Fogwill, como Anguita y Caparrós reconocen la opacidad de la historia y se ubican como dos extremos de la visión de la época. Si para Fogwill, hay una ceguera por parte de las organizaciones guerrilleras al no comprender que son las grandes fuerzas materiales las que hacen la historia, Anguita y Caparrós hacen una restauración de la inocencia en cada una de las biografías que presentan con la misma parcialidad con la que Fogwill evalúa la acción de los militantes de los setentas a los que considera gánsters antes que políticos (36). En ambos casos, para la autora, reconocer la opacidad de la historia es apropiarse del rol del extranjero, que no se satisface con la certeza de la existencia de los buenos sentimientos ni de la legitimidad de ciertos reclamos y se anima a dar un paso más, mostrando los puntos opacos de lo narrado.

El título del ensayo, hace alusión a un chiste que Fogwill contó en la entrevista sobre un japonés salvado por unos marineros americanos durante la Segunda Guerra Mundial al que hicieron cocinero del barco pero que maltrataban y pegaban cada vez que había un ataque japonés. Al fin de la guerra, cuando el capitán lo libera, el japonés confiesa que no va a orinarles más la comida (39). López plantea que Fogwill es el japonesito de los que se conciben como las buenas conciencias progresistas de la nación y le dedica la segunda parte de su artículo. Fogwill mismo se adjudica este rol durante la entrevista (41). Esta representación, lo inscribe para López en la línea de escritores malditos, específicamente con la figura del jugador y con la del cínico, que siempre privilegia lo sórdido y lo corrupto¹⁰⁷. El aporte de María Pía López a la recepción de la figura es justamente la comparación entre provocación y cinismo, ya que es la primera en hacerlo y que vuelve a desarrollar en su artículo del 2011, “Una lengua en la contrarrevolución”, donde plantea que Fogwill lleva el saber hacia una incomodidad profunda, donde la literatura se revela como la emergencia velada del poder que ve lo sórdido y lo corrupto detrás de lo bello y de lo transparente. En su nota de 1997, explica las fallas del funcionamiento de la ética de Fogwill que cree que la ética es lo que el individuo se hace a sí mismo y que el objetivo de la implementación de esa ética es eludir el autoengaño. Para López, el problema principal de esta ética reside en su

¹⁰⁷ Josefina Ludmer en *Aquí América Latina: una especulación* (2010) toma la idea de Christian Ferrer sobre el escritor maldito: aquel que dice en voz alta verdades feas. Además, para Ferrer, es la sociedad la que instala al maldito como tal (80). En su libro, Ludmer piensa la noción de escritor maldito en relación a Jorge Asís y su lugar en el campo cultural en el 2000.

fundamento, que no parte de la idea de que exista una integridad posible, sino más bien un desdoblamiento que preserva lo que el autor considera sagrado. López se refiere específicamente a la manera en que Fogwill mismo concibe la literatura, como un espacio de producción idealizado que no puede mancharse porque ahí encuentra su verdad.

Para finalizar, López señala los peligros que corre la figura de autor. En el caso de Fogwill, la combinación entre materialismo y pragmatismo lo llevan a “una suerte de nihilismo escéptico y brutal que se congela con la marca registrada en que se ha transformado su apellido” (55), indicando la cristalización y previsibilidad de la figura de autor en términos de recepción hacia fin de la década. La autora evalúa de manera negativa dicha previsibilidad porque advierte que si bien Fogwill no pasará desapercibido, será olvidado por repetir el mismo personaje (“cuando el maldito se convierte en marca, cuando se congela, no deja ninguna huella en la sopa” p.55). Por último, López termina su artículo con una provocación a la altura de las circunstancias. Indica que Fogwill durante la entrevista insiste en no ser tomado en serio. en el sentido de convertirse en un modelo a imitar en el campo. Ella respeta esa voluntad pero no por las mismas razones que Fogwill. López desprecia la manera y el tono en que Fogwill narra los momentos más crueles de la historia argentina, que si por un lado lo inscribe en la línea de escritores malditos, por otro lado no logra generar el impacto terrorífico que se propone en el entorno por la cuota de burla y bufonería que acompañan sus actuaciones. Es justamente este punto de la argumentación de López el que explica las razones por las cuales no puede tomar a Fogwill en serio y que devalúa la intervención de Fogwill en el campo. Así, el artículo de María Pía López anticipa la próxima faceta que la figura de autor va a representar y que será recepcionada en esos términos, como lo muestran los artículos de 1998 que se analizan a continuación, el loco, como una variante de bufón con licencia para burlarse del poder.

4.2.4) Locura: las entrevistas de Emilio Fernández Cicco (1998) y de Juan Ignacio Boido (1998)

En esta sección se analizan dos artículos, realizados para promocionar *Vivir afuera* (1998), que en lugar de focalizarse en la novela, lo hacen en el autor. Fueron publicados

a fines de 1998, con sólo un mes de diferencia. El primero se interroga sobre la identidad del autor y el segundo introduce el tópico de la locura.

La primera nota fue realizada por Emilio Fernández Cicco en octubre de 1998 para la revista *Noticias*, una publicación dedicada a temas políticos y de actualidad social. Realiza un retrato de Fogwill dirigido a un público más vasto que el interesado en la literatura que indica que la recepción de Fogwill supera la estrictamente literaria o cultural a fines de la década, a diferencia de las entrevistas y artículos hasta ahora analizados que fueron publicados en medios más específicos dedicados a la literatura. El título de la entrevista, “¿Quién es Rodolfo Fogwill?”, fue pensado para llamar la atención del público que no conoce al autor. Además, restituye el nombre, Rodolfo, borrado en la operación de construcción de la figura de autor a inicios de la década. Esta restitución implica un cuestionamiento del pacto que la figura de autor propone. De hecho, la pregunta por la identidad da cuenta del proyecto de Fernández Cicco y el artículo es su resultado. El mismo se presenta como una investigación y una evaluación de la figura de autor, presentando las diferentes opiniones sobre el autor, sin eliminar o reducir su complejidad.

La nota de tres páginas se caracteriza por una diagramación donde la zona paratextual adquiere más relevancia que el texto. El texto principal está enmarcado por una gran franja azul que contiene siete opiniones de escritores sobre Fogwill. Los consultados son: Elvio Gandolfo, Eduardo Belgrano Rawson, Juan Forn, María Esther de Miguel, Vicente Batista, Sergio Bizzio y María Moreno. Sus opiniones están acompañadas de fotos retratos de los mismos para identificarlos. En su libro de análisis semiótico social de la imagen Gunther Kress y Theo Van Leeuwen (1996) sugieren que el marco al superar en tamaño al texto que acompaña, se presenta más como una unidad de información separada del texto, tal como ocurre en este caso (1996:203). Los autores explican que la información presentada a la izquierda ya se conoce y que la presentada a la derecha es nueva información (194-195). En este caso, la opinión de los otros escritores representa la valoración ya conocida de la figura de autor en el campo literario. El retrato de Fogwill en blanco y negro introduce una nueva perspectiva sobre la cuestión. Por último, este tipo de diagramación permite que la lectura no sea lineal y permite una lectura interactiva al establecer otro tipo de jerarquía interna entre los

elementos (204-208). Lo que primero se lee en este caso, es el título ya que por su tamaño es el elemento que más llama la atención. El mismo permite que la pregunta sobre la identidad dialogue con los otros elementos paratextuales, para formar una opinión rápida sobre el autor. Por último, se suman a este material paratextual, dos citas de Fogwill y dos retratos en blanco y negro de Fogwill, realizados por Alejandro Chaskielberg para la ocasión (Ver anexo A. Foto 14)

El primer paratexto de Fernández Cicco dice: “Es uno de los escritores más talentosos de la Argentina. Lo acusan de demente, mitómano y lo comparan con Charly García. En 1979 estuvo preso por estafa. En noviembre sale su nueva novela” (Fernández Cicco:1998). Este paratexto se caracteriza por presentar la figura de autor más habitual de Fogwill en el campo, oponiendo el talento de la escritura a la locura de la personalidad. La novedad que introduce es la comparación con un músico de rock, Charly García, por el tipo de comportamiento imprevisible que comparten producido por el consumo de cocaína. Luego, Fernández Cicco menciona el encarcelamiento de Fogwill como ejemplo del tipo de exceso y escándalo que rodea la figura de autor, factor que justificaría la locura y la mentira de la figura de autor. Su nota se divide en una introducción y tres secciones, “Estafador”, “Memorioso” y “Mitómano”, los tres temas que presentó en su paratexto introductorio. La introducción cuenta los excesos de Fogwill en la década de los noventa, que lo asocian al cantante de rock. La primera parte y segunda parte se dedica a relatar el encarcelamiento de Fogwill al fin de la dictadura militar. Por último, la tercera parte se dedica a la escritura del autor.

En el centro de la segunda página, se encuentran la primera foto y la primera cita de Fogwill. Es un retrato en primer plano y en blanco y negro que sobresale de la zona paratextual por ser más grande que las otras fotos de la franja azul. Este contraste, genera como efecto de lectura que Fogwill se imponga sobre la valoración social. En la foto, Fogwill mira a la cámara de frente, con una mirada tranquila, limpia y libre de juicios. No sonríe y parece cansado y un poco desalineado, reforzando la idea del exceso. La cita dice: “Durante 17 años fui objeto del psicoanálisis y eso me acostumbró a ser mal entendido. Fui cocainómano y eso alteró mis relaciones sociales y me robó un tiempo precioso” (1998). En la tercera carilla, aparecen la segunda foto de Fogwill y cita, que dice: “La obra nace cuando no se halla nada que valga la pena afirmar. Ser director de

encuestas me enseñó que la gente no sabe lo que hace, no dice lo que sabe y jamás hace lo que dice" (1998). Estas citas no vuelven a aparecer en la nota y pertenecen a un texto autobiográfico que Fogwill escribió para acompañar la compilación de cuentos *Cantos de marineros en las Pampas* (1998), indicando que la recepción de estos aspectos de la figura de autor provienen de un texto literario, más que en las declaraciones de Fogwill, producidas durante el encuentro. Por otro lado, las citas muestran el carácter complejo de Fogwill. La primera cita, sobre el psicoanálisis y la incompreensión, revela que el personaje no puede reducirse a una serie de etiquetas simplificadoras. Además, explica en tono cínico, el origen de sus confrontaciones con el mundo: el malentendido se produce no sólo por el consumo de drogas que afecta las relaciones humanas, sino también por un desplazamiento del centro de interés, de ser sujeto a ser objeto de estudio del psicoanálisis. Ambos elementos dan cuenta de la dimensión de caso clínico de la figura de autor. Luego, la segunda cita sobre la incoherencia en el comportamiento de la gente, no sólo es una cita de autoridad del Fogwill sociólogo, sino que además deshabilita todas las opiniones externas sobre él efectuadas en esta nota y también invitan a no tomar en serio, ni a pedirle coherencia o consistencia a su figura.

La segunda foto de Fogwill, una de las pocas publicadas en prensa, sino la única, revela aspectos de la vida privada del autor que posa con su hija menor de ocho meses. Fogwill la mira mientras la sostiene en brazos. Su hija mira a la cámara. La foto muestra la faceta de padre protector y amoroso. El contraste entre el mundo de Fogwill, en blanco y negro, frente a las fotos en color de los otros escritores resulta llamativo. El blanco y negro simplifica el mensaje, elimina la diversidad y el desorden, presentando un mundo unidimensional, el del autor. La primera foto de Fogwill, rodeada de un halo gris claro, no propone un descubrimiento del autor, sino que más bien acentúa el carácter ficcional y excéntrico de la figura. En contraste, la segunda foto aparece en la franja azul donde están las opiniones sobre el autor, indicando el carácter social de la paternidad. Por último, las dos series de fotografías, en color y en blanco y negro, intensifican la propuesta del periodista al presentar los dos mundos en los que se mueve la figura de autor, mostrando que el dilema que presentaba Xurxo en 1993 no fue todavía resuelto y que la recepción de la figura de autor sigue siendo percibida en términos de oposiciones marcadas.

Por último, las opiniones de los escritores consultados, que aparecen en la zona paratextual, siempre acompañadas de fotografías para identificarlos, pertenecen al archivo de la revista y no fueron tomadas especialmente para esta nota. Las opiniones se dividen en dos categorías: las que se focalizan en la obra y las que se focalizan en el comportamiento escandaloso del autor. La primera serie de citas que refuerzan la idea de una obra literaria fundamental para la literatura nacional son las de Elvio Gandolfo (1947-), Eduardo Belgrano Rawson (1943-) y Juan Forn (1959-). Elvio Gandolfo, dice: “Quizás porque no nos vemos jamás, le tengo un cariño enorme. Como narrador esta ahí con Borges, Arlt, habitando en la biblioteca de la memoria” (1998). Eduardo Belgrano Rawson dice: “Bastaría leer *Mis muertos punk* y *Los pichiciegos* para darse cuenta de que uno tiene entre manos a un escritor notable”¹⁰⁸ (1998). Juan Forn dice: “Es el escritor más interesante de la generación de los 70’s. Escribe como los dioses, tiene una potencia formidable, originalidad y buen gusto literario” (1998). Todas estas evaluaciones se refieren a la calidad estrictamente literaria de la producción literaria de Fogwill. Gandolfo introduce la amistad, el cariño y lo ubica como un narrador importante en el canon. Belgrano Rawson señala el primer libro de cuentos y la primera novela del autor como pruebas de la calidad de su obra. Por último, Juan Forn además de ser el director de la colección Biblioteca del sur de la editorial Planeta¹⁰⁹, que publica *La buena nueva* (1990), *Una pálida historia de amor* (1991) y *Muchacha Punk* (1992), crea y dirige en 1996 el suplemento literario *Radar* del diario *Página/12*, que dinamizó la recepción de la literatura para el gran público y se convirtió en un referente para la promoción de la literatura. Es en este registro que la opinión de Forn válida la obra de Fogwill, más allá del conflicto que los lleva a juicio a inicios de la década.

La segunda serie de opiniones que tematizan el comportamiento de Fogwill son las de María Esther de Miguel (1925- 2003), Vicente Battista (1940-), Sergio Bizzio (1956-) y María Moreno. De Miguel evalúa a Fogwill de manera explícitamente negativa, dando cuenta de la manera en que circulan las habladurías en el campo, como formadoras de

¹⁰⁸ Fogwill escribió un artículo sobre Belgrano Rawson, titulado “Revisiones” en *El porteño*, publicado en julio de 1983 (Fogwill 2008: 42), donde critica su gestión como director de las Bibliotecas Populares por el material enciclopédico que posee, pero admira su novela *El naufrago de las estrellas* (1979), poco leída y comentada en el período.

¹⁰⁹ El auge de la colección se produce entre 1991 y 1993. Propone una narrativa innovadora con autores jóvenes y algunos autores como Fogwill y Laiseca. Aún así, el éxito de la colección es fugaz (Drucaroff 2011: 75-78).

opinión: “Me enteré que él habló muy mal de mí, a través de una psicóloga amiga. Fogwill para mí no existe, y de lo que no existe no puedo opinar” (1998). Luego, la opinión de Batista matiza lo enunciado por De Miguel al subrayar la calidad de su obra en lugar del personaje construido: “Es un transgresor nato. Se pelea con la gente, con las instituciones, aunque, en el fondo, lo que va a quedar finalmente es su poderosa literatura” (1998). Bizzio reintroduce el tópico de la locura, asociada al juego y la inocencia de la niñez desde el humor: “Si los medios fueran más curiosos lo adoptarían como espectáculo, sería el personaje ideal. Es un nene brillante con granadas en los bolsillos” (1998). Por último, el comentario de María Moreno cierra el ciclo de opiniones: “Fogwill es interesante como un tábano de las buenas costumbres. El peligro es cuando se convierte en una suerte de oficialista de la disidencia” (1998). Su balance marca el alcance y la efectividad de la figura de autor en el campo, de acuerdo a lo que se acepta por buenas costumbres y comportamiento, más que como un programa y modelo de auto exclusión voluntaria¹¹⁰. Para finalizar, el retrato de Fernández Cicco da cuenta de una recepción contrastada de la figura de autor, que opone su comportamiento a la obra que termina prevaleciendo sobre el primero. El mérito de la nota consiste en presentarse como una investigación sobre la identidad del autor que debe aclararse y verificarse, más que asumir sin cuestionamiento el estatuto problemático del autor en el campo. Por último, no resuelve la cuestión ni se posiciona en alguno de los bandos presentados. Así, le deja al lector la libertad de evaluar por sí mismo el caso presentado.

Juan Ignacio Boido, también realiza un retrato temático, en noviembre de 1998, para el suplemento literario *Radar* de *Página/12*, titulada “Contengo multitudes”¹¹¹, que hace referencia a la multiplicación de figuras de autor de Fogwill, dando cuenta del principio de autosimilaridad que rige su sistema. En la zona paratextual, hay un largo epígrafe, un

¹¹⁰ Un ejemplo de la construcción de disidencia de Fogwill se puede ver en el artículo contra el aborto que publica en *Alfonsina*, la primera revista feminista de la democracia fundada por María Moreno en 1983. El aborto estaba prohibido y la revista se posiciona a favor del mismo. El artículo de Fogwill, “El aborto es cosa de hombres”, fue publicado en diciembre de 1983 (Fogwill 2008:48) y plantea que el aborto no es sólo una cuestión de género, sino que los hombres también están implicados y deben asumir su responsabilidad. El oxímoron que utiliza Moreno en la nota de *Noticias*, “oficialista de la disidencia” (1998), explica el funcionamiento de la figura en el campo que siempre se posiciona por la negativa.

¹¹¹ Juan Ignacio Boido participa de las primeras jornadas dedicadas a Fogwill tres años después de su muerte y presenta un texto, titulado “Inteligentes somos todos: Fogwill y los servicios de la inteligencia” donde recuerda esta entrevista y hace reflexiones sobre el autor. En su texto dice que realizó la entrevista para la revista *Página/30*, la revista semanal del diario *Página/12*. Las jornadas, tituladas “En otro orden de cosas” se realizaron entre el 17 y el 19 de septiembre del 2013. Para leer el texto de Boido, véase la entrada del Blog *Eterna cadencia*: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/31043#more-31043> (Último acceso 08.04.2014)

retrato y dos citas de Fogwill emitidas durante la entrevista. Además, la nota está dividida en once secciones temáticas, tituladas: “Multitudes de Fogwill”, “Todos son Fogwill”, “Escribir es pensar”, “Cobrar para pensar”, “Cobrar para escuchar”, “Las Malvinas”, “El tirón”, “Después del tirón”, “Vivir afuera”, “Pasar factura”, “Más facturas”. En la sección “Cobrar para escuchar”, Boido cuenta que Fogwill invita a una estudiante de periodismo a la entrevista para que ella haga meta-periodismo. Es la única sección donde Boido reproduce las preguntas y respuestas siguiendo la convención habitual de transcripción de entrevistas. El resto del texto se elabora como una continuidad discursiva entre la voz del entrevistador y la de Fogwill, que sólo se diferencia por la presencia de comillas a la hora de citar al autor. La organización temática de la entrevista parece responder más a una necesidad de poner orden al discurso desordenado de Fogwill, que a un orden impuesto por la voluntad del periodista.

El epígrafe de Boido presenta un resumen laboral de Fogwill antes y después de su ingreso al campo literario, muy similar al de Horacio González en *El ojo mocho*. Además, utiliza información que proviene de fuentes literarias, como la contratapa de *Mis muertos punk* (1980), donde Fogwill cuenta la génesis de la publicación. Boido dice:

“En 1980 irrumpió con *Mis Muertos punk*, un puñado de cuentos de potencia inusitada para esos años. Desde entonces, fue dejando atrás la publicidad, la militancia, la Bolsa de Comercio, la navegación y la cárcel. Hoy, es un autor de culto entre los escritores argentinos y un provocador nato de los buenos modales literarios. A punto de publicar *Vivir afuera*, su nueva novela en la que radiografía la resaca menemista, Fogwill recuerda con ira y explica por qué no escribe por dinero, por qué no tiene biblioteca y por qué Piglia y Saer son ‘aburridísimos’”. (6)

La primera novedad que introduce este paratexto es la reproducción de opiniones negativas sobre otros escritores, como Juan José Saer y Ricardo Piglia. Este último aparece ridiculizado en *Vivir afuera* como un escritor serio, llamado Millia, que posa junto a su computadora en la fotografía que acompaña la entrevista que le hacen en una revista que Wolff está leyendo en el bar donde conoce a Mariana. Aún así, estas críticas no resultan tan provocadoras ni sorprendidas porque Fogwill critica a Piglia desde la década anterior. Los otros tópicos, como la ausencia de la biblioteca y no escribir por dinero, ya habían sido abordados en las entrevistas de Graciela Speranza (1995). La segunda novedad, es presentarlo como un escritor de culto, señalando la

institucionalización de la figura de autor hacia el fin de la década, que continuará en la década siguiente.

Las dos citas de Fogwill, ubicadas en el centro de cada una de las páginas de la nota, tematizan la provocación y la escena de escritura. La primera cita dice: “Hay escritores que numeran sus libros y dicen: “En mi cuarta novela tal cosa”. Yo enumeré los polvos que me echaba hasta el 28. Y cuando era chico numeré la cantidad de veces que crucé el Río Uruguay a vela”. (6). Fogwill se burla y desprecia la seriedad e importancia con que algunos miembros del campo se relacionan con su obra. Fogwill desplaza la cuestión a la búsqueda de la intensidad que provee el consumo de drogas y la navegación. La segunda cita es la anécdota sobre el comienzo de escritura de *Los Pichiciegos* (1983): “El 15 de abril del 82 llegué a casa. Mi vieja, que estaba con las amigas, me dice: “¡Nene, hundimos un barco!” Subí a la piecita y escribí: “Hoy, mamá hundió un barco”. Tres días después, escribí *Los Pichiciegos*” (7). Ambas citas diseñan una figura de autor que desplaza la cuestión de la cuantificación de la producción literaria a la restitución de la experiencia vivida. A la conocida frase de Fogwill “escribir es pensar”, se le podría agregar “lo vivido”: “Escribir es pensar lo vivido”, indicando que el texto literario se origina en lo vivido y no en una especulación mental. Boido presenta las vivencias en una continuidad imbricada. “Echarse polvos” reenvía a un hedonismo que rompe con el ideal ascético de negación del deseo del cuerpo y “mamá hundió un barco” es la metáfora de un conflicto, no sólo casero, sino también de la guerra de Malvinas. Por último, hay dos nociones de locura que el texto trabaja y que dialogan con las fotos. La locura como patología¹¹² aparece representada en la segunda foto. Luego, la locura, en su sentido clásico, como *desmesura* (*hybris* en griego). Es decir, como un exceso de confianza en sí mismo, una carencia de humildad, una falta de control de los propios impulsos originado en las pasiones de la furia y el orgullo y el desconocimiento del límite. Es este tipo de locura el que le permite a Fogwill pensar lo insoportable y acceder a un tipo de verdad individual. Así, Fogwill confronta la idea contemporánea

¹¹² En la última sección, “Más facturas”, Fogwill ataca a la psicología freudiana. Explica que se analizó durante diecisiete años a los que se suman tres de terapia de pareja, dos años de trabajo en la Asociación Psicoanalítica Argentina y dos años de estudio de la obra de Freud “para descubrir que era una farsa” (7). También explica que dice no teme a la locura y juega desde adolescente a hacerse el loco a través de un mecanismo que producía locura: “Nunca le tuve temor a la locura, al menos desde los dieciocho años. Hasta esa edad tenía un mecanismo que era como una máquina de producir locura: me hacía burla con un ruido gutural enfrente a un espejo, como si fuera mogólico” (7).

que se tiene de enajenación mental que considera que el loco vive alienado de sí y del mundo, porque desplaza la oposición *locura/razón* a la oposición *locura/verdad*. De ahí, la necesidad de simular la locura para acceder a aquello a lo que la conciencia automatizada ya no puede y lograr así sobrevivir.

En conclusión, en esta sección se analizaron siete entrevistas que contribuyeron a construir la figura de autor en la esfera pública del campo literario. Además, la disposición cronológica del análisis permitió dar cuenta de las modificaciones en la recepción de la figura de autor a lo largo de la década. Las dos primeras entrevistas de Miguel Russo (1992) y Graciela Speranza (1995) presentan la faceta clásica del intelectual serio, crítico y medido, al igual que intentan delinear lo que define el universo del autor. Luego, el retrato literario por Ignacio Xurxo (1993) cuestiona la apropiación ligera y superficial que la nueva generación de escritores hace del autor. Por su parte, Daniel Freidemberg (1993) es el único que habla sobre la poesía argentina contemporánea y sobre la poesía del autor. Luego, la entrevista de *El ojo mocho* (1997) viene acompañada de trece artículos realizados por los entrevistadores que evalúan el encuentro polémico con Fogwill, que no acepta la elaboración que los integrantes de la revista hacen de la historia argentina contemporánea, particularmente de la dictadura y de la transición democrática. Emilio Fernández Cicco (1998) presenta su entrevista como una investigación y evaluación de la figura de autor. Por último, el retrato temático de Juan Ignacio Boido (1998) presenta la faceta de la locura de la figura, asociada al acto creativo literario pero también como desmesura y descontrol. Algunos de estos matices serán retomados y revisitados en la próxima década, como se analiza en el próximo capítulo.

Capítulo 5

Últimos movimientos de Fogwill: la recepción consagratoria del campo literario y la autoparodia del autor (2000-2010)

A.L y E.V: “Por lo general, siempre queda el Fogwill de las anécdotas, el personaje.
¿Eso a quién le conviene?”

F: - “Si fuese un tipo interesado en el redondeo del libro y en el mercado del libro, no hubiera publicado ni escrito. Pero las anécdotas y todo lo demás es lo que la gente puede consumir. Ponte que una novela mía vendió unos mil ejemplares, sólo tres o cuatro son lectores. Después hay unos 30 que se pasan el libro y no lo compran. El resto no son lectores, sino que miran el libro con el control remoto del televisor en la mano y con el celular sonando. A esos tipos para venderle el libro tenés que darles algo que se parezca a lo que viven en la vida cotidiana, como anécdotas, historias, problemas: que sos ciego, que sos drogadicto”.

Entrevista de Ariel Luppino y Esteban Vera a Fogwill (2008).

Introducción

A inicios de la década, Fogwill publica tres novelas en España – *En otro orden de cosas* (2001a), *La experiencia sensible* (2001b), y *Urbana* (2003)– continuando el proceso de edición de textos inéditos publicados en el mercado editorial español, que había comenzado con *Cantos de los marineros en las pampas* (1998a). La distribución y promoción de las novelas en el país resulta limitada por el tipo de prácticas comerciales que se implementan desde España. Además, la crisis económica argentina del 2001 contribuye a limitar la importación de libros publicados en el extranjero por su alto costo. Aún así, Fogwill es entrevistado por primera vez por periódicos españoles (Rojo:2002, Romeo:2002, Luque:2003, Relea:2003), logrando un cierto grado de visibilidad en ese país. A partir del 2007, vuelve a publicar en España, en la editorial independiente Periférica, donde reedita tres obras: el cuento “Help a él” (2007), *Un guión para Artkino* (2009) y *Los pichiciegos* (2010).

En Argentina, publica *Runa* (2003) y tres libros de poesía en la editorial Paradiso: *Lo dado* (2001c), *Canción de Paz* (2003a) y *Últimos movimientos* (2004). En el 2006, Fogwill reedita por tercera vez *Los pichiciegos*¹¹³ (Interzona:2006), agotado desde 1994. A partir

¹¹³ En esta década la novela es traducida a varios idiomas. Conoce una primera edición en inglés, titulada *Malvinas Requiem* (Serpent's Tail:2007) y una primera traducción al alemán (Rowohlt:2010), para la Feria del libro de Frankfurt del 2010, que recibe a la Argentina como invitado de honor. Por último, en francés, Fogwill publica *Muchacha Punk* (Editions passage du nord/ouest:2006), una recopilación de sus cuentos.

del 2008, Fogwill comienza a ordenar su obra, reeditando las novelas que considera valiosas. Interzona publica *En otro orden de cosas* (2008), haciéndola accesible al público argentino. Ese mismo año, Mansalva edita *Los libros de la guerra* (2008a), que reúne, entre otras cosas, los textos periodísticos de Fogwill de la década de los ochenta. Por último, sus *Cuentos completos* conocen una edición definitiva en el 2009, supervisada por el autor.

En esta década, Fogwill retoma el periodismo de opinión, publicando una columna semanal primero en el diario cordobés *La voz del interior* en el período 2005-2007 y luego en el diario *Perfil* durante el periodo 2007- 2010. Las columnas de opinión de Fogwill pueden consultarse en la página Web de *Perfil* pero no en el de *La voz del interior* porque fueron eliminadas. En el caso de *Perfil*, Fogwill se propuso el ejercicio de dar su opinión en 2.666 caracteres en homenaje a la novela de homónima de Roberto Bolaño (Budasoff:2008). El impacto de sus columnas es menor que el de sus artículos de los ochenta. Además, imparte dos seminarios en la Facultad Libre de Rosario¹¹⁴ en el 2007 y el 2010. Por último, en términos de reconocimientos institucionales, en el 2003 recibe la Beca Guggenheim con la que escribe *Últimos movimientos* en el 2004. Ese mismo año recibe el Premio Nacional de literatura por *Vivir afuera* (1998b).

El siguiente capítulo se divide en dos partes. La primera analiza el narrador como desdoblamiento de la figura de autor en las novelas *La experiencia sensible* (2001b) y *Urbana* (2003c) y los personajes principales como alter egos de la figura de autor en las novelas *En otro orden de cosas* (2001a) y *Un guión para Artkino* (2008b).

La segunda parte, que se divide a su vez en dos secciones, analiza la recepción de Fogwill en la prensa cultural del período. La primera sección analiza la entrevista de Jerónimo Pinedo y Esteban Rodríguez para la revista *La grieta* (2001), que retoma la dimensión punk de la figura de autor. La segunda entrevista de Damián Ríos para la revista *Los Inrockuptibles* (2001) comenta las novelas publicadas en España y en discute sobre la poesía argentina contemporánea. La segunda sección, analiza la entrevista de Agustín Valle para la revista *Rolling Stone* (2007), que presenta el encuentro con Fogwill como

¹¹⁴ El primero, titulado "Erotismo, poesía y pathos literario" lo dictó junto al poeta Silvio Mattoni en el 2007. El segundo, en el 2010, titulado "Elogio de la literatura argentina" fue dictado junto a Noé Jitrik, Esteban Lerardo, Jorge Boccanera, Jesús Moreno y Hugo Mujica.

una aventura desopilante y muestra un Fogwill en crisis. Por último, se analiza la entrevista de Eliezer Budasoff para el diario *Uno* de Entre Ríos (2008) que da cuenta de la apropiación que las nuevas generaciones hacen de la figura de autor, aceptando lo que en otras décadas se consideraba polémico y provocador. Así, este capítulo completa el análisis de esta primera etapa de la recepción de su figura de autor producida durante su vida. La muerte Fogwill en el 2010 clausura el ciclo de entrevistas y esta primera etapa de construcción y recepción de su figura.

Esta primera recepción presenta tres etapas diferenciadas que se corresponden con la periodización por décadas que se efectuó en esta investigación: el ingreso de Fogwill al campo literario y periodístico donde construye una imagen provocadora y polémica en los ochenta, la estabilización de dicha imagen y la focalización en la producción literaria y el campo específicamente literario a la hora de intervenir para generar polémicas; y por último, la consagración de su figura en el campo realizado por las generaciones de escritores e intelectuales más jóvenes. Al mismo tiempo, estas etapas coinciden con el desplazamiento que su figura y su obra sufre en el campo, desde un lugar más bien marginal a un lugar con más visibilidad, donde gran parte de su sistema de valores estéticos es aceptado en el campo. Si al inicio no sólo no ser conocido o reconocido, tampoco sus gustos y valores estéticos que definen lo que entiende y acepta como literatura es aceptado por el campo. A fin de siglo XX, algunos de los escritores que promovió, como los hermanos Lamborghini, Perlongher, Aira y Laiseca también ocupan un lugar central en el canon literario contemporáneo.

Por último, su figura de autor pública y sus alter egos literario juegan con la idea de una definición absoluta de la identidad. Además, ambas se complementan al mostrar dos maneras opuestas y complementarias de construir y difundir una figura de autor durable y sostenible en el corto plazo y largo plazo. La figura pública funciona de acuerdo a la demanda del mercado literario y tiene una visibilidad limitada mientras que las representaciones de autor dentro de la obra fueron pensadas para durar en el tiempo.

5.1) El narrador en *La experiencia sensible* (2001b), *Urbana* (2003c), *En otro orden de cosas* (2001a) y *Un gui3n para artkino* (2008b)

M.C.: -¿C3mo tomaste el hecho de que tus 3ltimas novelas –*La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas* y *Urbana*– casi no hayan circulado en la Argentina?

F.: - Como el culo. Me molest3 porque me sac3 de circulaci3n, y ahora, en este momento, viene el canalla del gerente general de Mondadori a la Feria del Libro y me escribe pidi3ndome rehacer nuestras relaciones. Ya vencieron los derechos de todos esos libros, ahora son m3os, y vos a hacer ediciones de autor y el que los quiera me los pide y se los mando por mail.

Entrevista de Mat3as Capelli a Fogwill (2006)

En este apartado se analiza la representaci3n de la figura de autor en la obra literaria de Fogwill del per3odo. La primera secci3n analiza el papel del narrador en *La experiencia sensible* (2001b) y *Urbana* (2003c), que por primera vez se configura como un alter ego de la figura de autor. En la segunda secci3n se analizan los personajes principales dentro de la ficci3n en las novelas *En otro orden de cosas* (2001a) y *Un gui3n para Artkino* (2008b), que funcionan como alter egos de la figura de autor. En ambos casos, su figura de autor literaria juega con la idea de verosimilitud y de representaci3n de un autor extra literario con el que se disputa la autor3a del texto. Adem3s, revista la figura del traidor, que ya hab3a presentado en *Los pichiciegos* (1983a) y en *Vivir afuera* (1998b). El tiempo de escritura y publicaci3n de estas novelas coincide con el cuestionamiento desde el punto de vista del traidor y del marginal al devenir hist3rico y la pol3tico nacional –la guerra de Malvinas que precipita la ca3da del r3gimen militar a inicios de los ochenta y el neoliberalismo en los noventa– que Fogwill realiza en las mismas. En las novelas del 2000-2008, Fogwill examina los a3os setenta. En *La experiencia sensible* (2001b), presenta el punto de vista de los c3mplices del r3gimen militar. En las novelas *En otro orden de cosas* (2001a) y *Un gui3n para Artkino* (2008b) cuestiona la militancia y los ideales revolucionarios de izquierda desde el punto de vista del traidor. Por 3ltimo, la novela *Urbana* (2003c) privilegia su teor3a de la escritura que permanece como legado, frente al contenido de la novela, una historia anodina, situada en el puro presente sin proyecci3n posible hacia el futuro.

La experiencia sensible: autoridad sobre el texto y las digresiones del narrador

La experiencia sensible (2001b) narra las vacaciones de una familia judía, los Romano, a Las Vegas en el verano de 1978. Los personajes principales son los cuatro miembros de la familia –el padre, Dadi Romano, la madre, Mirtha Romano y sus dos hijos, Magalí y Marcelo, apodado Chachi– y la niñera, Verónica, una adolescente de dieciséis años que frecuenta el mismo club deportivo que la familia. Las Vegas es una elección impuesta ya que la casa de veraneo que poseen en Punta del Este la tuvieron que alquilar a un Brigadier por compromisos de negocios. Así, Fogwill denuncia el pacto servilista de las clases medias altas con la dictadura militar¹¹⁵.

El título de la novela hace referencia a la formación del conocimiento a partir de las experiencias sensoriales, a las que se libran los personajes, particularmente los Romano, a través de la exploración de los sentidos, particularmente la relacionada con el consumo. Esta actitud contrasta con la del narrador, que teoriza sobre los personajes, sugiriendo que la otra vía de conocimiento es la que se produce a partir de la reflexión. En este sentido, si por un lado, la novela se presenta como una paradoja que opone dos modos de producir conocimiento, por otro lado, nos advierte sobre las percepciones sensoriales en la coyuntura que reúne el consumo capitalista en el plano económico y la dictadura militar en el plano político. Fogwill cuestiona el modo de vida de las clases medias de una manera precisa y original ya que en lugar de establecer una crítica al tipo de consumo y acumulación de bienes que los personajes realizan durante su viaje en los

¹¹⁵ La casa de verano de los Romano en Punta del este se llama “La nana”. Tiene el mismo nombre del prostíbulo más famoso del lugar “La casa de Nana”, que hace referencia a su dueña y fue inaugurado en 1978, el mismo año en que transcurre la novela. Para profundizar sobre el prostíbulo, véase el artículo de Cristian Alarcón en *Página/12*:

<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-30/pag17.htm> (Último acceso 08.04.2014)

Por otro lado, a inicios del capítulo tres, el narrador hace un comentario sobre los disidentes políticos que intentan regresar al país. El narrador dice que Romano no piensa que en el aeropuerto de Miami, donde hacen escala, haya disidentes porque los Estados Unidos no forman parte de las destinaciones de estos sujetos. Además, indica que Romano muchas veces tuvo miedo cuando viajaba al exterior por negocios de que pensarán que él podría ser un disidente. (41-42). Luego, en el capítulo siete, Mirta y Dadi le cuentan a Critti que se vieron forzados a alquilar la casa de verano por dos meses al brigadier Carrera. Mirta dice que lo hicieron por miedo. Dadi se avergüenza del comentario de su mujer pero se tranquiliza con la respuesta de Critti sobre los militares, a los que considera unos boludos (145) que no saben robar sin ser remarcados.

Estados Unidos, indaga sobre la manera de relacionarse que el capitalismo promueve al investigar el papel que desempeña la percepción y el razonamiento en el proceso cognitivo de interpretación y evaluación de la realidad.

La novela compuesta de ocho capítulos tiene una estructura simple frente a la articulación interna de cada capítulo, que alterna la voz del narrador y de los personajes. Además, se utiliza un procedimiento de diferenciación tipográfica para el narrador al inicio de la novela y a los monólogos internos de la niñera, indicando que ambos se vinculan a la figura de autor como bifurcaciones o desdoblamientos de diferentes aspectos.

El primer párrafo del primer capítulo oficia de prólogo, aunque no puede considerárselo como tal porque no respeta las pautas mínimas que lo caracterizan como tal. No sólo no lleva la firma del autor, sino que en lugar de cerrar la historia que presentó con un punto y aparte, usa dos puntos para generar una zona de pasaje y de continuidad con el relato. Así, se presenta como un relato dentro del relato, cumpliendo con la paradoja de la eversión de la esfera propuesta por Wolff en *Vivir afuera* (1998b), analizada en el capítulo anterior. Smale había postulado que una esfera de tres dimensiones puede plegarse sobre sí misma sin efectuar cortes para hacerlo. La esfera logra traspasarse a sí misma, logrando que la cara interna quede afuera y viceversa. El primer párrafo da cuenta del proceso de gestación de la novela, basado en un principio de autosimilaridad parcial entre la figura de autor y el narrador. Así, este prólogo/introducción posee un estatuto ambiguo en el plano estructural. La impostura utilizada en el prólogo de *La buena nueva* (1990a) –en donde Fogwill hace un doble juego: atribuirle la autoría original a Pérez Largo y ubicarse como el propietario del texto cuando en realidad lo es desde el inicio– ya no es necesaria para generar duplicaciones y continuidades de la figura de autor porque a partir de ahora, Fogwill explota las posibilidades que le brinda el narrador.

En la novela, hay un narrador extradiegético que además de cumplir la función básica de contar la historia principal, interrumpe la narración para introducir otras historias que no se relacionan con la principal. El procedimiento, denominado metalepsis (Genette

1972, 1983, 2004)¹¹⁶, resulta perturbador para el lector que no sabe cómo evaluar los propósitos de un narrador que prefiere mantenerse anónimo a lo largo del relato. Además, el narrador tampoco da claves sobre cómo deben interpretarse dichas digresiones (que se producen en todos los capítulos salvo el tercero), obligando al lector a establecer sus propias conclusiones. El primer capítulo muestra la manera en que la digresión, que ocupa tres páginas, se articula con el relato principal. Antes de la digresión el narrador explica que Romano no va a acostarse con la niñera por más que se sienta muy atraído ya que pertenece al mundo de sus hijos. Luego, la digresión, de tono filosófico, reflexiona sobre el envejecimiento, la constitución de la identidad individual y las creencias impuestas sobre las religiones que configuran la identidad como algo que va más allá del cuerpo de la persona. La identidad, para el narrador, es una propiedad que permanece como constante más allá del envejecimiento del cuerpo. Esta digresión se integra por un momento al pensamiento de Romano que reflexiona, a su vez, sobre la tolerancia de su entorno inmediato hacia la religión y luego continúa con una digresión de dos páginas que cierra el capítulo. La novela finaliza con una larga digresión donde el narrador discurre sobre temas variados: la cantidad de horas de viaje entre Miami y Buenos Aires, la narrativa actual, la rueda de la fortuna, el azar, el sistema de recompensas y el éxito. De este modo, la novela se podría volver infinita, sin justificación de ser, al menos en lo que la caracteriza como ficción ya que esta última se disuelve en las digresiones del narrador¹¹⁷.

¹¹⁶ La metalepsis se define como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis. Así, permite la alternancia entre el sujeto del plano de la enunciación y del enunciado. Se trata de un mecanismo metaficcional que da cuenta del proceso de creación de la obra. Además de la narratología, que se dedicó a establecer una clasificación precisa de los diferentes tipos de metalepsis (Ryan:1995, Fludernik:2005, Lang:2006, entre otros), la teoría anglosajona de la metaficción también analiza el estatuto del narrador extradiegético. La definición de metaficción no resulta lo suficientemente precisa. Su aporte principal es la exploración de los aspectos ontológicos, filosóficos e ideológicos que la narratología deja de lado. En este análisis se analiza el funcionamiento del narrador sin adscribir a ninguna de las proposiciones teóricas mencionadas porque la narratología estudia fenómenos demasiado específicos, difícil de aplicar a este análisis y la metaficción, por el contrario, no resulta lo suficientemente específica. Por último, Borges es el pionero de los experimentos de desdoblamiento de la figura de autor en la ficción, quebrando la noción de una identidad fija en el texto. En este análisis resulta imposible hacer una comparación entre el uso que ambos autores hacen del procedimiento pero se tiene presente la importancia de la obra y figura de autor de Borges en la propia obra de Fogwill.

¹¹⁷ Las otras digresiones se encuentran en los capítulos cuatro y cinco. La primera, especula sobre aspectos de la trama, relacionados con la gestión del hotel, la seguridad y el control del mismo (80-83). La segunda opina sobre lo que pensarían los personajes unos de los otros, como por ejemplo, si los Romano descubren que Verónica se masturba pensando en negros. La historia del tonomoshi (100-108) en el capítulo cinco no es una digresión, sino que forma parte del relato del agente de seguridad con el que Verónica se acuesta.

Por otro lado, los modalizadores que el narrador implementa lo diferencian de Romano porque permite marcar los diferentes registros de enunciación. Romano se expresa constantemente en modo indicativo. Algunos ejemplos de este uso en el primer capítulo son: Romano *miraba* cómo sus hijos empezaban a formar un mundo aparte con la niñera” (10), “Romano las *guardó* en el bolsillo de su gabán pensando en la expresión “miserable” (14), “Romano *era* un apasionado por el queso y las setas” (17), “Romano *se había acostado* con mujeres de la edad de Verónica (18). Por su parte, el narrador utiliza una serie de modalizadores para hacer generalizaciones y generar incertidumbre. Primero, utiliza flexiones verbales en subjuntivo como, por ejemplo, al inicio de la primera digresión: “Los humanos se comportan como *si supiesen* que el metabolismo renueva permanentemente su composición química” (19). Durante la digresión: “*Es como si* al crear los grandes mitos religiosos, los pueblos de la antigüedad *hubiesen tenido* conocimiento” (20), “*Tal vez haya* encuestas *que describan* como los adultos imaginan su resurrección” (22). Luego, utiliza el futuro hipotético y flexiones verbales en condicional. Un ejemplo durante la digresión: “*Si* en el futuro esas nenas televidentes conservan su fe en el dogma de la resurrección, no recordarán sus respuestas al sondeo, y en conjunto, *darán* una opinión semejante a la del promedio de los adultos” (23). A estos usos, se suman las frases generalizadoras y construcciones impersonales que funcionan como verdades absolutas. Algunos ejemplos, para el primer caso: “*En cualquier relato*, la irrupción de una adolescente de dieciséis años (...) predispone a una historia de fantasías, celos y hasta de aventuras eróticas” (17), “*En millares de novelas* basta de un tirón del hilo de la muchacha para desmadejar todo lo que ya esta prefigurado en la imaginación perversa del lector” (17), “*Casi todas* las legislaciones prevén un periodo” (20), “*Algunas religiones* postulan” (21). Algunos ejemplos de construcciones impersonales para generalizar: “La idea de resurrección de la carne *ha de funcionar* para sus creyentes como una promesa de vida eterna”(21), “La diferencia entre esas chicas y los adultos de su tiempo *no es atribuible a* la televisión (...) *es producto de* una diferencia radical entre niños y adultos que en la antigüedad era bien conocida (23). Además, los pensamientos de Romano y del narrador se diferencian a nivel temático. Si los de Romano cubren un espectro de la observación pragmática y empírica, los del narrador se dirigen a aspectos encubiertos del modo de operar de la sociedad. Las intervenciones del narrador se presentan como largos periodos especulativos donde presenta situaciones hipotéticas, sobre las que se permite hacer

suposiciones terroríficas y establecer juicios de valor, funcionando como regulador o regente no sólo de lo que sucede dentro de la ficción, sino también por fuera de la misma.

El narrador se presenta además como rival de Romano al que desprecia porque representa al hombre exitoso en el plano económico pero que no deja un legado durable a sus hijos¹¹⁸. Romano es de origen judío español (tiene además un abuelo turco) y su familia se dedicó a la industria textil pero él se convirtió en productor de espectáculos (127). En una primera lectura, la representación de lo judío que hace Fogwill parece inscribirse en la representación tradicional que se hace de los mismos en la literatura argentina, como lo analiza Ludmer en *El cuerpo del delito* (2011:447-450). Para la autora, los judíos son representantes del dinero, que ya en sí mismo es “un aparato de representación”(448) y reducen todo al valor de la mercancía. A lo largo de la novela, Romano calcula y evalúa los costos de cada una de sus interacciones y las de su entorno inmediato, capitalizando al máximo la inversión de su tiempo¹¹⁹. Así, la elección de Las Vegas da cuenta del modo en que los Romano se relacionan con los que lo rodea y del tipo de valores a los que adscriben y promueven ya que el hotel se configura como un condensado de entretenimiento y placer, asociado a la circulación del dinero. Aún así, los Romano no tienen un arraigo en la cultura judía y sus hijos no reciben una educación judía¹²⁰. Si bien estas marcas los inscriben en la tradición simuladora que Ludmer menciona, la elección de Fogwill resulta disruptiva. Fogwill utiliza a Romano, personaje que sufre de la carga simbólica de la exclusión –Ludmer dice que los judíos siempre

¹¹⁸ Magalí nunca finalizó ninguno de sus estudios y terminó con anorexia, depresión e intentos de suicidio hasta que viajó a la India, donde conoció a su gurú Sai Baba. Chachi por su parte viaja por el sudeste asiático donde compra dispositivos tecnológicos que luego vende en Buenos Aires al triple de lo que los compró y vive en la casa que heredó de sus padres en un barrio privado con su mujer Margarita y sus dos hijas. Margarita es amiga de Magalí y cree las historias que cuenta sobre las materializaciones del Sai Baba. Ella es una buena madre, no quiere tener mucama y se pasa el día trasladando a sus hijas del colegio a la casa de amigas. Además, hace equitación y mira tres películas por día, gestos que son marcas de su capital cultural y de los que está orgullosa (122-125).

¹¹⁹ Algunos ejemplos de esta capitalización: no se acuesta con Verónica porque la asocia al mundo de sus hijos pero piensa que la puede lanzar en una carrera de modelo u actriz, a Critti le propone hacer negocios juntos cuando termine la dictadura y mientras tiene relaciones sexuales con su esposa piensa en comprarse un fax, una novedad tecnológica para la época. Además, Romano gana dinero constantemente a lo largo del viaje en los juegos de azar, como si tuviera el poder de convertir en oro todo lo que toca.

¹²⁰ Sus hijos fueron a un colegio bilingüe donde aprendieron inglés para adaptarse a los entornos cambiantes del capitalismo. Magalí de adulta es discípula del Sai Baba. Margarita, la esposa de Marcelo, desprecia el origen judío que los une. Tardó tres meses en descubrir que él también era judío. Además, considera que su marido es lo opuesto de un judío, sin explicar qué significa exactamente y valora el protestantismo y la secta de Magalí porque no son “cosas densas como la religión judía” (125).

aparecen en relatos de exclusión (Ludmer 2011:448)–, para criticar los valores éticos y estéticos que el capitalismo globalizado promueve. Si los valores de lo judío con relación al dinero resultaba condenable, la novela indica que a partir de los setenta, esos valores cambiaron y el éxito económico por sobre cualquier otro valor. Además, Romano es igual de racista y xenófobo que muchos sectores de la clase media argentina de origen europeo que desprecia a los negros, a los extranjeros y a los pobres, como el personal de servicio del hotel. Así, Fogwill establece una doble crítica. Primero, a los valores que el capitalismo vehiculiza; y segundo, confronta los prejuicios y la representación de lo judío en la literatura nacional. Si Romano representa los valores del capitalismo, su rival en el plano de la ficción es Saúl el médico de *Vivir afuera* (1998b)¹²¹, que se configura como la variante del excluido que rechaza esos valores y se ve condenado a la pobreza y la falta de reconocimiento institucional más allá de su inteligencia. Ambos le sirven a Fogwill para criticar las derivas de una sociedad en decadencia por creer y aplicar los valores del capitalismo.

Para finalizar, si el narrador expresa el conocimiento del mundo a través de la razón y la especulación meditativa, Verónica expresa la faceta empirista de la figura de autor, a través de la exploración del deseo sexual. El personaje se define únicamente por su condición de objeto sexual, librada a impulsos animales¹²². Es el único personaje con tres monólogos internos diferenciados tipográficamente. El primero aparece en el capítulo cuatro y es una reflexión sobre la actividad sexual de Magalí y Chachi que, por sus cortas edades, se limitan a los deseos de la seducción y la masturbación respectivamente (85-86). El segundo y tercer monólogo aparecen en el sexto capítulo. El segundo monólogo abre el capítulo con el recuerdo del encuentro sexual con un empleado negro del hotel (113-117). El último monólogo es una fantasía sexual lésbica con Mirtha Romano (133-135). Ya en otros cuentos y novelas, el narrador y el alter ego de Fogwill se entrega al mismo tipo de experiencias sexuales. En “Help a él” (1983b), por ejemplo, se describe la experiencia sexual del narrador y alter ego de Fogwill con su amante muerta, Vera Ortiz Beti. El narrador se encuentra bajo el efecto de una droga

¹²¹ Para un análisis de lo judío en *Vivir afuera* (1998), véase el capítulo 2 del libro de Erin Graff Zivin que lo asocia al dinero y la prostitución: *The wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary* (2008).

¹²² En el capítulo cinco, por ejemplo, el narrador especula sobre lo que significa ser puta para Verónica, que en lugar de reflexionar sobre esto, se entrega a “sensaciones e impulsos de curiosidad acuciante, como la excitación y el placer de sentir la excitación y el placer de moverse por ese ámbito” (96).

alucinógena que permite que el fantasma de Vera reaparezca por una noche. En una de las escenas sexuales, el narrador es penetrado con un arnés por su amante fantasma, cumpliendo una doble fantasía lésbica transexual: ser penetrado como una mujer por una mujer. Por su parte, el cuento “La larga risa de todos estos años” (1983b) cuenta la historia de una profesora de artes marciales enamorada de Franca, una mujer bisexual que se prostituye con miembros de las clases acomodadas, generando celos en la primera. El cuento oculta deliberadamente la identidad del narrador, que el lector asume al inicio como masculina y como alter ego de Fogwill, pero que al final se revela femenina. La relación entre las dos mujeres contiene pulsiones sexuales violentas y dañinas como la que mantienen los personajes de “Help a él” y los monólogos de Verónica¹²³.

Además, la niñera se vincula a Mariana, la prostituta de *Vivir afuera* (1998b), por el tipo de energía hipersexualizada insaciable y descarriada que comparten. Así, también Mariana puede pensarse como un desdoblamiento de la dimensión sexual de la figura de autor. Como se vio en los otros capítulos, los textos ficticios de Fogwill construyen diferentes grados de autoría hacia el interior del texto. En el caso de *Vivir afuera* y *La experiencia sensible*, los monólogos internos de los personajes femeninos le permiten a Fogwill proyectar y explorar fantasías sexuales, que se inscriben en la representación de lo femenino como objeto¹²⁴. Aún así, de las variantes de representación que Occidente le atribuye a la mujer –la madre, la santa y la puta– Fogwill explota la tercera variante sin prejuicios o condenación moral; por el contrario, estos personajes gozan de su condición y disfrutan de su libertad y sexualidad, instancia que cuestiona, al igual que en el caso de la representación de lo judío, la representación habitual de la mujer que desea en la literatura nacional.

¹²³ Luego hay escenas lésbicas que funcionan como fantasías de la figura de autor. En la novela *Una pálida historia de amor* (1991) también relata una relación sexual entre Equis, una bailarina y prostituta de lujo y Pragma, una adolescente. El objetivo de Fogwill era imaginar la vida de Isabel Perón y de Juan Domingo Perón cuando se conocieron en el exilio del General en el Caribe. Fogwill desdén la novela porque no pudo lograr su propósito y considera que lo único rescatable es la escena de “erotismo lesbiano pedófilo” (Fogwill:2009) recién mencionada. Por último, la novela *En otro orden de cosas* (2001a) también recurre al lesbianismo. La novia del protagonista, la paisajista se declara bisexual porque está de moda y con esa licencia se entrega a juegos lésbicos con el fin de excitar al protagonista.

¹²⁴ En el caso de Mariana, debe pensársela como un complemento de Wolff, que al estar envejecido y enfermo, perdió su potencia sexual.

Urbana: manipulación narrativa

Urbana (2003c), por su parte, se compone de once capítulos numerados y un prólogo. Este último se diferencia tipográficamente del resto y tampoco lleva firma, indicando una continuidad e identificación entre el narrador y la figura de autor. El prólogo tematiza sobre el significado del título, que hace referencia a la ciudad y a la gente que la habita. La ciudad, que en general se presenta en las ficciones como una escenografía anónima donde transcurre la acción, es la protagonista principal del relato, e incluye a los personajes anónimos que viven en ella. Estos sólo pueden ser reconocidos por sus acciones y roles sociales. El prólogo explica que “idealmente debía eludir cualquier acontecimiento pero en tal caso, nadie la habría editado y no habría encontrado un lector” (2003:7). El narrador desprecia las novelas que cuentan “acontecimientos” porque están pensadas para el mercado de consumo y apuntan a lectores que buscan consumir historias sin relacionarse desde un lugar crítico y reflexivo con el texto que leen (7). Esta crítica, habitual en Fogwill, también da cuenta de su sistema de valores estéticos que priorizan la reflexión sobre el lenguaje para interpelar al lector sobre la función del mismo como primera instancia de articulación del pensamiento.

Resulta difícil resumir el argumento de la novela. Aún así, de manera muy general, se puede decir que la novela trata sobre lo que ocurre en un barrio burgués de la ciudad de Buenos Aires cuando se inaugura un apartotel, contra el cual los vecinos protestan porque consideran que baja la reputación y la seguridad de la zona. Cada capítulo devela aspectos del proyecto, desde su gestación hasta la fiesta de inauguración en la terraza del edificio, malograda finalmente por una tormenta. En paralelo, se narra la historia de otros personajes, que aportan su perspectiva parcial del asunto, como la familia del capítulo tres que vive en un departamento frente al apartotel y que decidió protestar contra el emprendimiento cubriendo las ventanas con plástico negro, o la empleada de limpieza de ese hogar, una tucumana desarraigada en el capítulo ocho; o la mirada del futuro gerente del apartotel preocupado por el clima que puede arruinar la inauguración y su carrera en el capítulo cuatro. Así, Fogwill critica la noción de vida social como espectáculo o representación que se lleva a cabo en el capitalismo tardío. Los valores que vehiculiza son el de la cosificación de las relaciones entre los sujetos como si fueran sujetos. Esta instancia se ve reforzada por el hecho de que los personajes no tienen

nombres y se los reconoce por el tipo de función u actuación que realizan en la novela. Además, estas perspectivas fragmentadas introducidas por los diferentes personajes permiten reconstruir la totalidad de lo ocurrido. La novela propone así, una variante posible de la relación en que se articulan las partes y el todo, tema principal de la obra de Fogwill. Asimismo, la novela dialoga, estableciendo una continuidad, con *Vivir afuera* (1998b), que implementó la fragmentación de voces narrativas para dar cuenta de una totalidad que sólo puede construirse a partir de perspectivas parciales y limitadas, acotadas a seis personajes en seis horas.

Urbana lleva al extremo el procedimiento del narrador que manipula la narración y logra borrar los niveles de representación del mundo real y del mundo ficticio. En *La experiencia sensible* (2001b), se había utilizado este procedimiento una sola vez. La niñera se burla de la interpretación que hace el narrador del viaje: “Tal es el caso de Verónica que pasó por ahí en 1998, recordando todo y burlándose de los comentarios y de las caprichosas interpolaciones del narrador” (2001b:94). En *Urbana*, sirve para señalar la artificialidad de la ficción e introducir una duda perturbadora: el mundo de los lectores puede formar parte de un relato tan ficcional como en el que se encuentran los personajes de la novela, tal como lo sugiere el prólogo al proponer que los lectores se encuentran presos del metarrelato del consumo capitalista. Este parecería ser entonces el relato principal de la novela. Fogwill quiebra así el poder representativo de las poéticas realistas, tendencia en la que la crítica lo adscribe¹²⁵, porque si en apariencia lo tiene, en el fondo cuestiona y subvierte los principios miméticos y el pacto de lectura que dichas poéticas proponen. En el marco de este análisis el hiperrealismo de sus

¹²⁵ La noción de “realismo” en la crítica literaria argentina remite a diferentes conceptos que se inscriben en diferentes tradiciones como lo explica Gramuglio en su artículo “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” (2002), uno de los pocos que revisa el concepto desde el fin de siglo XIX hasta 1970. Graciela Speranza en “Magias parciales del realismo” (2001) y Beatriz Sarlo en “Sueño de la razón argentina” (2001) analizan el realismo en la obra de Fogwill y proponen leer *La experiencia sensible* como una obra realista. Sandra Contreras en su artículo “En torno al realismo” (2005), donde analiza la obra de César Aira, discute las posiciones de Sarlo y Speranza en los artículos recién mencionados. Kohan en su ponencia “*La experiencia sensible* de Fogwill: el futuro de los años setenta” (2001) discute el realismo económico de la novela. Speranza en su artículo “Por un realismo idiota” (2005) analiza el realismo de la obra de Fogwill. Luego, Sarlo en su artículo “La novela después de la historia” (2006) considera que *Los pichiciegos* hace un realismo etnográfico. Por último, Karina Vázquez en su libro *Fogwill: realismo y mala conciencia* (2009) analiza el cambio de modalidad narrativa que Fogwill introduce en su obra a partir de los noventa, pasando de la alusión, que caracterizó la narrativa de los ochenta, a técnicas realistas. Por último, Fogwill mismo cuestiona la noción de realismo en su texto autobiográfico “El interno que escribe” (Fogwill 2008a:9-12) donde cuenta su experiencia en la cárcel en 1980. El texto fue publicado en la revista *Vigencia* en junio de 1981.

novelas resulta engañoso. El capítulo cinco, en el centro de la novela, teoriza sobre la noción de autor y personaje. El narrador establece una relación jerárquica entre el personaje y el narrador: “el comportamiento del personaje sólo cobra sentido mientras ignore que ese sentido es obra de alguien a quien nunca verá” (2003:61). El postulado va más allá al plantear la función del narrador en términos de dependencia: “A la vez, el accionar de este invisible, sólo cobra sentido cuando impone al personaje una acción, cuyo propio sentido se le revela recién después de haberla creado” (61). Es decir, el narrador y el personaje sólo pueden existir y funcionar desconociéndose mutuamente. Aún así, en la novela, Verónica conoce al narrador y se burla del mismo, como recién se señaló. Luego el capítulo cinco explica la función del autor, que se circunscribe a articular la relación entre los dos niveles del relato: “El resultado de esa ausencia mutua de personaje y narrador, se verifica en presencia de un tercero, que está fuera de la temporalidad plana del relato (...) el de la creación del sentido de todo” (61). Su teoría sobre el papel del autor, da cuenta de la importancia de su figura no sólo fuera de la ficción sino también dentro de la misma, como aquel que le da sentido a las partes. Una vez que dicho papel fue definido, el narrador puede pensar el papel del lector, al que considera “el tercer ausente” en el sentido de no considerarlo como un destinatario válido mientras se narra: “cuya existencia debe ser ignorada al narrar porque es inútil que las palabras y lo que ellas describan se ajusten a la medida de su conciencia” (61). La novela se presenta así como un desafío a estas convenciones que primero postula y luego rompe al violar los diferentes niveles de enunciación. Este capítulo se presenta no sólo como una teoría de la novela, donde los elementos principales se encuentran encadenados en una suerte de contigüidad que los condiciona, sino que además aporta las claves de lectura de su obra. Aún así, la explicación sobre el papel del autor se suscribe al ámbito de la ficción y no revela una identidad o papel fuera de la misma. Este anonimato riguroso conlleva una estrategia de simulación que permite establecer una identificación parcial, ambigua entre narrador y figura de autor, cuestionando así la autoridad que ambos pueden tener sobre el texto.

Para finalizar, el capítulo cinco también introduce el tema del amor. En *Urbana*, un personaje masculino, se pregunta “¿Qué es el amor?” (64) durante la fiesta de inauguración del apartotel. El personaje no parece tener una respuesta sobre el tema y especula que si se lo preguntara a los invitados de la fiesta, cada uno daría su respuesta

“más o menos seria, o trivial, pero en cualquier caso ajustada a las reglas del juego social” (64). Así, el amor se asocia al encuentro sexual entre dos personajes en el marco de la infidelidad. El personaje conoce a una mujer, casada y con dos hijos, que se comporta como soltera en la piscina del apartotel con la que se acuesta en el capítulo nueve. Al final de la novela, el personaje que también está en pareja, dice que le gusta la casada infiel y que va a contactarla para tener sexo.

El último capítulo, presentado como un monólogo interior, revela que este personaje masculino es el alter ego de Fogwill en la ficción. Es el único personaje que tiene un monólogo interior a diferencia de los otros personajes, que sólo se presentan como contruidos por el relato social que se hace de ellos. Este personaje le dice a la mujer que es electricista pero en realidad es un arquitecto que trabaja para un servicio de seguridad estatal instalando micrófonos en las diferentes misiones de escucha. Esta instancia conecta a la novela con *Vivir afuera*, donde los personajes principales, Wolff y El Pichi, ambos alter egos de Fogwill en la ficción, son controlados y perseguidos por un servicio de inteligencia similar. Por último, al igual que estos personajes, presenta una conciencia escindida entre la fidelidad a los valores de la institución en la que trabaja y la fidelidad a sus propios valores y sueños.

El cuestionamiento sobre la noción del amor se relaciona entonces con la simulación ya presente en otras novelas y continúa particularmente en la novela *En otro orden de cosas*, que se hace la misma pregunta sobre el amor, estableciendo un diálogo y una continuidad temática con *Urbana* como se analiza a continuación.

En otro orden de cosas: traición y simulación

En otro orden de cosas (2001a) narra doce años de la vida de un hombre joven entre 1971 y 1982. Primero se escapa de una relación de pareja asfixiante para formar parte de Montoneros¹²⁶, hasta el paso a la clandestinidad de la organización en 1974. Luego, se

¹²⁶ Para más detalles sobre la evaluación negativa que Fogwill hace de la militancia de los Montoneros, véase la polémica que Fogwill mantuvo con Miguel Bonasso sobre su novela testimonial *Recuerdo de una muerte* (1984) en el capítulo tres.

convierte en peón de la empresa encargada de construir el plan de autopistas urbanas¹²⁷ en la capital durante la dictadura. Por último, logra ascender dentro de la empresa hasta convertirse en el intelectual orgánico de la misma.

El título de la novela es un conector de transición que permite pasar de un tema a otro. La utilización de dicho conector es formal más que coloquial y hace referencia al informe español que le permite ascender dentro de la empresa, mejorando su condición de clase. A nivel temático, da cuenta de la política económica de la dictadura militar, menos ficcionalizada que los tópicos de la censura política y las desapariciones. Así, Fogwill indaga las vinculaciones del poder económico y del político no sólo a nivel nacional, sino también internacional durante el período, representado por la empresa española. Además, cuestiona el advenimiento y la formación ética-moral de los miembros de la “intelligentsia” nacional y española que buscan vías rápidas de acceso al poder político y económico. Por último, da cuenta del apoyo de algunos sectores civiles a la configuración política económica de la dictadura, relacionados con el arte y la cultura, como lo demuestran, por ejemplo, los personajes que presentan proyectos culturales al protagonista para ser financiados por la empresa hacia el fin de la novela. La ascensión del protagonista a lo largo de la novela, resultado de una formación técnica instrumental más que intelectual, es un ejemplo perfecto y paradójico del modelo del éxito ya que el protagonista al final de la novela se considera un intelectual (145, 191) cuando en realidad obedece a los intereses polifuncionales de la empresa.

La novela se compone de un prólogo y de doce capítulos, titulados con fechas de 1971 a 1982 que cubren doce años de la vida del protagonista. A diferencia de *La experiencia sensible* y *Urbana*, Fogwill introduce una dedicatoria – a Diego Sigalevich, Norbert Wilner, Marcelo Siano y a Elsa Usandizaga– que desde el punto de vista del lector funciona como condicionante de la lectura y decodificación del texto, que define el tono

¹²⁷ El plan de autopistas urbanas que planeaba unir la capital federal a través de nueve autopistas, fue implementado durante la gestión de Osvaldo Cacciatore, intendente de Buenos Aires durante la dictadura entre 1976 y 1982. El 2 de enero de 1978 se adjudicó la obra al consorcio Autopistas Urbanas Sociedad Anónima (AUSA) compuesto por cuatro empresas, dos de origen español y dos de origen argentino respectivamente: Huarte y Cía. S.A. y Viales, Estacionamientos S.A. y Polledo S.A.I.C., luego reemplaza por INDECO S.A. y la Empresa Argentina de Cemento Armado S.A. de Construcciones (E.A.C.A). Finalmente sólo construyeron dos autopistas, la 25 de mayo (AU 1) y la Perito Moreno (AU6) de las nueve planeadas. La fotografía que ilustra la tapa de la novela muestra una de las autopistas sin terminar, específicamente es el empalme de la autopista 25 de Mayo y la AU2, llamada Arturo Illia en 1996, con la Avenida San Juan e ingeniero Huergo en el barrio de Puerto Madero (León, Juan Cruz:2012).

y el marco desde el cual Fogwill ficcionaliza la Argentina en su novela. Estas dedicatorias dan cuenta de las corrientes de pensamiento de al menos dos momentos bien diferenciados, el de la militancia y el del corporativismo que orientan y condicionan el mundo en el que el protagonista se desarrolla¹²⁸.

En la dedicatoria Fogwill dice que le debe a Norberto Wilner la expresión “convulsión exonerativa”, que resulta central para la ascensión del personaje dentro de la empresa. La primera vez que aparece es en el informe español que los gerentes argentinos no comprenden y le piden al protagonista que lo descifre. El decide consultarlo con su novia, la paisajista de empresa. Ella le explica que es una frase argentina para explicar la teoría del quilombo; es decir “la tendencia a producir catástrofes para ocultar con ellas pequeñas faltas” (135), como un chico que rompe un jarrón y termina incendiando la casa para recibir un castigo que sea más fácil de perdonar que el que le habría correspondido originalmente. El protagonista entiende que el uso ambiguo de la expresión puede designar “algo que va a suceder o que tienen que provocar y proponer como la solución” (139). Así, la solución que les propone a sus jefes es seguirles la corriente a los españoles, hacer lo mismo que ellos hacen por más que ninguno entienda bien de qué se trata (151). Los jefes deciden que él debe dedicarse exclusivamente al tema y ponen a su disposición recursos que le permiten ascender socialmente. Primero, se dedica a entrevistar actores culturales, para crear un proyecto cultural, aunque en

¹²⁸ Los homenajeados son: Diego Sigalevich, más conocido por su sobre nombre literario, Catón (1970) que, al igual que Fogwill, mantiene una relación particular con el campo literario ya que al ser abogado de profesión no depende económicamente de la literatura. Publicó su primer libro *Ya no salimos* (Mansalva: 2011) compuesto de tres nouvelles en tono autobiográfico sobre la vida de un joven estudiante de abogacía que quiere ser poeta en la década de los noventa. Le dedica la primera nouvelle “Ya no salimos” a Fogwill, donde además uno de los personajes, Quique Sierra, parece inspirarse en la figura de autor de Fogwill. El segundo homenajeado es el sociólogo Norberto Wilner que formó parte de las cátedras nacionales, un conjunto de cátedras universitarias a inicios de los años setenta “de tendencia nacionalista, populista y tercermundista, identificadas políticamente con el peronismo” (Faigón 2011:218) que se formaron principalmente en la carrera de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Las cátedras nacionales se radicalizaron, abandonando la práctica intelectual y académica para volcarse de lleno en la militancia peronista (Barletta: 2002 275-286, Rubinich: 1999). Norberto Wilner reenvía a los primeros capítulos de la novela centrados en la militancia del protagonista. El tercer homenajeado es Marcelo Siano, Gerente General de Marketing para America Latina de la empresa de golosinas Arcor durante el período 2000-2006, donde Fogwill trabajó como consultor (Lo Presti:2011). También aparece como un personaje de ficción en el cuento de “Llamándonos”, escrito entre 1981 y 1982, indicando que se conocen desde inicio de los ochenta, período en el que se sitúa la novela. Además, Marcelo Siano reenvía al mundo corporativo en el que el protagonista de la novela se inserta. Por último, Elsa Usandizaga, socióloga especializada en el área de “estudios organizacionales” que dirige desde 1981 la empresa *Saber* de marketing e investigación de mercado, reenvía a la dinámica interna de la empresa donde trabaja el protagonista que intuitivamente sabe crear, buscar y poner a disposición de la misma recursos que posibilitan su éxito.

realidad transcribe los diálogos y se los envía a los españoles. El proyecto se termina cristalizando en un Congreso que el protagonista organiza en Merano, Austria, titulado “Políticas culturales para una década de cambio”, una alusión satírica al tipo de sociología posmoderna en boga en el período. Convoca a cincuenta intelectuales argentinos y diez invitados internacionales que se dedican a hablar de los cambios sin que resulte claro a qué se refieren pero resulta un éxito total y los jefes quedan satisfechos. La segunda vez que la frase “convulsión exonerativa” aparece es en el contexto de las entrevistas a los actores culturales. El protagonista piensa sobre el estado de la literatura argentina contemporánea luego de leer las novelas que le llegan. Considera que la manera que tienen de interpretar lo que el Estado nacional hizo con la revolución es la anticipación del concepto “convulsión exonerativa” inventado por los españoles ya que todas los relatos y proyectos de novela sobre el tema son muy parecidos (162). La última vez que aparece la frase es en relación al poder del gobierno de facto. El protagonista se anima a preguntarles sobre la “convulsión exonerativa” a los redactores del informe luego del Congreso. El les hace un resumen sobre la situación política y económica argentina en 1981: la ejecución de siete mil personas, la multiplicación de la deuda externa, la prohibición de los partidos políticos y la inconsciencia de los militares que piensan que pueden seguir viviendo de una economía regulada sobre la deuda financiera. El protagonista les pregunta: “¿Qué de todo esto habría que exonerar?” (174). Los españoles le responden que no se les había ocurrido nada “porque la idea de exonerar, exoneraba a todos de todo, inclusive el deber de rendir cuentas de los motivos de la exoneración” (175). La expresión se refiere entonces a la práctica impune de una teoría del delito, que abarca la política económica internacional y las prácticas individuales, como las coimas que el protagonista comienza a recibir luego del Congreso y que no logra rechazar. Esta expresión da cuenta de las consecuencias de una práctica de la simulación llevada al extremo sin ningún tipo de consecuencias éticas ya que permite igualar conductas moralmente adecuadas con aquellas que no lo son.

El informe español también propone tener un espíritu orientado al cambio constante. Esta actitud es la que mantiene el protagonista frente a cada gran cambio estructural que se le presenta en su vida porque parecería tener una capacidad natural de adaptarse

a “entornos en permanente estado de cambio” (152)¹²⁹, frase que Fogwill le atribuye a Marcelo Siano en la dedicatoria. El protagonista decide de que debe tener cuidado de no cometer errores ya que un medio en constante mutación es proclive a ello. Así, decide presentar sus propuestas en un entorno de éxito. Debe elegir el momento más adecuado y comportarse anticipando el éxito, como si ya lo hubiera obtenido (153). Por último, el protagonista logra comprender el nuevo tipo de funcionamiento que el informe español promueve: la idea que para mantener un entorno en constante estado de cambio es necesario introducir nuevos cambios para garantizar la estabilidad de lo esencial. De todas formas, lo esencial se mezclará con lo nuevo de manera tal de no lograr diferenciarse (155)¹³⁰.

Por otro lado, el narrador es externo y se posiciona como un observador objetivo que va conociendo la acción al mismo tiempo que los personajes y los lectores. Esta participación se ve reforzada por el uso de una focalización interna que permite establecer una identificación parcial entre el narrador, el protagonista y la figura de autor. La focalización interna permite acceder a una mirada más personal, pero también incompleta en la medida que no puede conocer los pensamientos y sensaciones de los otros personajes, como lo prueba el protagonista, emocionalmente aislado del medio en el que interactúa; y alienado de sí mismo. Aún así, esta identificación queda sugerida en las dedicatorias y en el prólogo (“la crónica que sigue, sigue durante doce años una penosa biografía, construida con la mezcla arbitraria de la biografía del autor, de otras que conoció y de la del propio personaje”.10)¹³¹.

Para finalizar, el último tema que se analiza es la naturaleza de la mentira y del amor, asociados al proyecto de vida del protagonista. El primer capítulo comienza con la voz del protagonista que enuncia una frase atribuida a Perón: “Se puede decir una mentira

¹²⁹ En *La experiencia sensible* (2003b) Magalí, Chachi y Verónica comparten la característica de adaptarse a entornos en permanente estado de cambio, sugiriendo que estos jóvenes están preparados para el tipo de comportamiento esquizofrénico que promueve el capitalismo neoliberal: “Producto de la educación bilingüe de enfoque globalizado ese don de adaptarse a situaciones en permanente que para cualquier padre del colegio o del club sería motivo de orgullo, a Romano le provocaba una mezcla de horror y humillación que su mujer debía compartir” (16-17).

¹³⁰ Esta interpretación también revela una clave de lectura para comprender aspectos del funcionamiento de la figura de autor en las entrevistas.

¹³¹ La incapacidad del protagonista de conectarse con su propia interioridad permite relacionarlo con los desdoblamientos femeninos de la figura de autor de otras novelas, como Mariana de *Vivir afuera* (1998b) y Verónica de *La experiencia sensible* (2001b), que viven en estado de cosificación.

pero no se puede hacer una mentira” (11)¹³². Luego, la mujer del protagonista le da un ejemplo para demostrarle que es posible hacer mentiras: “¿Si para hacer una película y filmar una escena de guerra, hacen un barco de cartón y lo hunden en un piletón, es verdadero o falso el barco?” (14). Para el protagonista el barco es falso y para ella es verdadero. El informe español sugiere que es posible hacer una mentira con el lenguaje y que la implementación del informe lleva hacerlo con la propia vida, como lo muestra la vida del protagonista, que no elige la dirección que toma su vida de modo consciente, sino que se deja llevar por las circunstancias que se le van presentando.

En *Vivir afuera* (1998b), Wolff y Saúl también discuten la misma frase de Perón y Wolff usa el mismo ejemplo del barco que se hunde al que también considera falso (261). Además, para Wolff, lo que se dice, en términos de verdad o falsedad, no tiene importancia porque las mentiras son fáciles de enunciar. Lo que importa es el relato en sí mismo y lo que lo excita es saber contar bien una historia, como Mariana, que lo considera un cínico materialista. Ambas novelas presentan un diálogo que permite contrastar no sólo las implicaciones políticas de la frase de Perón en los setenta, y en los noventa, sino también las implicaciones del estatuto de la ficción frente a lo real en el

¹³² El protagonista es de tendencia peronista, a diferencia de Fogwill que siempre fue antiperonista. Perón utiliza la frase citada, al menos dos veces, en los años cincuenta, durante su exilio. La primera vez, la escribe en su respuesta del 4 de abril de 1957 desde Río de Janeiro al Mayor Bernardo Alberte. Eduardo Grucharri en su libro *Un militar entre obreros y guerrilleros* (2001) analiza la correspondencia de Perón del período. El largo párrafo donde aparece la frase es el siguiente:

“De cualquier manera me gusta antes de decidir ajustar mi juicio a la realidad y hoy no dispongo de una realidad sino de una cadena de mentiras y calumnias con que la dictadura ha querido justificar una revolución inexplicable. Dar por aceptada semejante realidad sería aceptar lo inaceptable y para juzgar, no es esto lo más indicado precisamente. *Se puede decir una mentira pero no se puede hacer una mentira* sino para los fáciles de engañar, porque la realidad es la verdad y porque no se puede fabricar una realidad con la mentira por más repetida que sea y más ingeniosa que parezca. Por eso espero una realidad que aún no puede conocerse sino a través de juicios interesados y maliciosos.” (Grucharri 2001:58) (el subrayado es mío)

La segunda vez la utiliza en una respuesta a John W. Cooke desde Caracas, el 21 de abril de 1957. La cita entera es:

“Usted ve, mi querido amigo, que todo se ha ido agrandando insospechadamente para nosotros, con la cooperación valiosa de la canalla dictatorial. Ella paga a sus mercenarios para que escriban contra nosotros, sin darse cuenta que esa prensa mercenaria no sólo es enemiga nuestra sino también de los demás pueblos y, en consecuencia, salvo la aprobación de algunos papanatas, no recibe sino el repudio en todas partes. Por otra parte es vano su empeño de construir una realidad con falsedades, porque la verdad es sólo la que hace la realidad. *Se puede decir una mentira pero no se puede hacer una mentira*. Yo he podido comprobar en todos estos países que los pueblos saben la verdad. No sé cómo la saben, pero la conocen tan bien como nosotros, a pesar de la prensa en cadena y las agencias noticiosas que tratan de engañarlos todos los días. Es que el Pueblo tiene una nariz extraordinaria que todo lo huele.” (Cooke y Duhalde 2007:89) (el subrayado es mío)

mismo período. En el plano de la ficción permite elaborar ideales y contra ideales de moralidad, en la medida que la reflexión sobre los alcances de la teoría y la práctica –es decir, la interpretación de la frase y la implementación de la misma– permiten introducir diferentes grados de simulación, ya sea en el plano de la identidad individual o social, como en *Vivir afuera* (1998), ya sea en el plano de la simulación de saber para acceder al poder, como *En otro orden de cosas* (2001).

Por otro lado, a inicios de la novela, el protagonista asocia la libertad con la idea de poder, que a nivel político implica la vuelta del peronismo (17) y a nivel económico con tener dinero (18). En la relación de pareja, la que tiene dinero es ella y así tiene poder y control sobre él, como lo demuestra el sueño lúcido que tiene el protagonista, en el que imagina que ella lo podría castrar (23-24). Si la novela comienza con la relación amorosa, continua con la revolución y finaliza con el trabajo en la empresa es para dar cuenta de la búsqueda de poder y libertad, a la que el protagonista se libra desde el inicio. El tema del amor, aparece asociado a esta búsqueda. El personaje se pregunta “¿Qué es el amor?” varias veces a lo largo de la novela. La primera vez, lo relaciona con la atención y cuidados por la mascota que tienen, un gato llamado irónicamente Neruda (27), poeta del amor y la revolución para los jóvenes en los años cincuenta. Se lo vuelve a preguntar por segunda vez cuando comienza a trabajar como peón y lo asocia a la conversión de sus compañeros de lucha a actividades rentables (57). Luego, se preocupa por hacer carrera dentro de la empresa y ascender socialmente. Se lo vuelve a preguntar por tercera vez cuando ya está involucrado con el informe español y con la paisajista (129-130 y 164-166). Hacia el final de la novela, el protagonista comienza una relación con la hermana menor de la paisajista, con la que va a tener un hijo¹³³. Esta relación le da mucha felicidad y satisfacción sexual (183) en comparación de su primera relación a la que considera una parodia de la idea del amor (192). El se considera un intelectual y un referente en la empresa y un ídolo para su mujer que admira todo lo que hizo en sólo treinta y dos años de vida (194). El verdadero amor no se relaciona entonces con la pareja amorosa con la que establece una relación de superioridad basada en el poder y el control, sino con la paternidad, único gesto que asume como una elección voluntaria

¹³³ La paisajista considera que su hermana es una tonta porque tiene el mismo novio desde los doce años con el que quiere casarse y depender económicamente porque no estudió en la universidad. El protagonista se siente atraído por ella porque es la primera vez que conoce a una mujer que no le interesa estar con hombres que despiden un aura de poder o que tengan título universitario (167-171).

(194). Su futuro hijo es el primer ser humano que aparece en su vida (195) y le permite establecer un parámetro que le permite evaluar los eventos más importantes de su vida y reestablecer prioridades: “No había hecho ni la revolución, ni la obra, ni la contrarrevolución, ni había ganado ni perdido ésta guerra que acababa de dejar a todos perplejos. Esos hitos del tiempo lo habían hecho a él” (193). Por último, el amor asociado a la paternidad es el que le permite hacer una verdad frente al resto de su vida, que se configura como una gran mentira.

Un guión para Artkino: la distopía fractal

Un Guión para Artkino (2008b) es una nouvelle que narra la historia de un escritor llamado Fogwill, que es contratado para escribir un guión de cine para Artkino, la productora más importante de la Unión de Republicas Socialistas Soviéticas de la que la Argentina forma parte. Se compone de veintitrés capítulos cortos. Además, posee una dedicatoria –a Aníbal Ponce, Vittorio Codovilla y el General Juan Manuel Zapiola Etcheverry¹³⁴– y un prólogo, fechado y firmado por Fogwill. A diferencia de los prólogos anteriores, este es el único que respecta la función reservada al mismo. Así, explica que la nouvelle fue escrita entre 1977-1978, fue corregida en 1982 y perdida en 1983. Luis Chitarroni, editor de Sudamericana en el período, la encontró entre una pila de libros no leídos. Luego, Fogwill menciona otras cuatro novelas perdidas que le gustaría publicar. Así, promete: “Quien encuentre una copia de *Memoria romana*, *La clase*, *Nuestro modo de vida*, o de *Los estados unidos*, será recompensado con libros autografiados y con la dedicatoria de la primera edición” (9). De las novelas mencionadas, una copia de *Nuestro modo de vida* apareció en abril del 2011 en Chile (García, Javier:2011) y fue publicada en

¹³⁴ Estas figuras trazan el tono cínico y utópico de la nouvelle. Aníbal Ponce (1898-1938) en los años treinta representa el intelectual de izquierda comprometido con las causas populares. Su figura es apropiada por el comunismo argentino que reedita su obra y se apropia de su legado (Tarcus 2007: 518). Vittorio Codovilla (1894-1970) es una figura controvertida en el pensamiento de izquierda por representar el modelo del cuadro revolucionario internacional entregado a la acción política y el prototipo del burócrata estalinista (Tarcus 2007:140). En la nouvelle, representa así las contradicciones del sistema socialista soviético. El general Juan Manuel Zapiola Etcheverry reúne a varios militares del siglo XIX, que pusieron fin al colonialismo e intentaron construir la Nación. El nombre, Juan Manuel, hace alusión a Juan Manuel Rosas (1793-1877), caudillo controvertido que introdujo la dicotomía civilización/ barbarie en su modo de gobernar Buenos Aires. El apellido Zapiola hace referencia al militar José Matías Zapiola (1780-1874), que participó en contra las invasiones inglesas en 1807. Es considerado un héroe de la independencia de Argentina y Chile. Por último, Echeverría hace referencia a Juan Gualberto Echeverría (1794-1831), militar que también luchó en la guerra de la independencia en el Ejército del Norte, que tenía como objetivo liberar a Perú. En la nouvelle, representa a los conflictos internos entre las diferentes fracciones de la Argentina soviética.

abril del 2014. Esta última edición se basa en una segunda copia de 1981 (Fogwill 2014:218). Aun así, el primer manuscrito de 1980 da cuenta de una producción novelística anterior a la publicación de *Los pichiciegos* (1980), considerada su primera novela. La aparición de *Nuestro modo de vida* reorganiza entonces la periodización de su producción de los años ochenta y modifica la recepción de su obra del período.

La nouvelle, una ucronía cínica, especula sobre las posibilidades de una sociedad argentina devenida socialista y soviética, que resulta igual de injusta, intolerante y burocrática como la dictadura militar en la que se vivía en el período. En la nouvelle, todos los personajes complotan y se vigilan constantemente. La mujer del protagonista lo termina denunciando a las autoridades, arruinando su carrera y obligándolo a escaparse a Nueva York con su secretaria. Los dos fugitivos son considerados traidores en el país y ellos mismos sienten que lo son. De hecho, desde una perspectiva de izquierda, la nouvelle agrega el elemento de la traición a los propios valores ideológicos a la configuración de la figura de autor que su obra literaria construye. En *Los pichiciegos*, presenta una figura de traidor pícaro que sólo piensa en su salvación personal. En *Vivir afuera* introduce una figura de desclasado y marginal. En *otro orden de cosas* muestra la figura del acomodado y del arrepentido. Todas estas representaciones parodian y cuestionan una sociedad basada en las propuestas utópicas y revolucionarias que la izquierda armada de la Argentina de los setenta promulgaba.

La primera bifurcación de la figura de autor es el protagonista, que además se presenta como un alter ego de Fogwill. Hay una segunda bifurcación dentro del guión. Este último, que debe retratar los valores soviéticos y el pasado histórico nacional, sitúa la acción en un futuro distante, en el 2018 (25-27), donde ya se han eliminado los focos de resistencia capitalista y el mundo marcha a la unidad socialista. En el guión, se ha estipulado que en el 2013, año del centenario de la liberación del último pueblo sometido al capitalismo, se hablará una lengua universal, basada en el ruso. Además, para terminar con las diferencias entre naciones, que eran arbitrariedades para encubrir la explotación entre pueblos, se organiza un estudio donde se decide implantar la propuesta del “sociólogo Gil Wolff, joven brillante ex-inglés” (26), que propone basarse en la organización clánica de los celtas para eliminar la diferencia arbitraria entre los pueblos. Esta segunda bifurcación también funciona como un alter ego del Fogwill autor

ya que reenvía a su profesión y a sus artículos periodísticos de la transición democrática. Por último, también refleja aspectos del Fogwill protagonista que lo conecta con el Wolff de *Vivir afuera* (1998), ya que la acción de la nouvelle se sitúa en 1993-1996 y *Vivir afuera* se sitúa en 1994. El protagonista de la nouvelle tiene cincuenta y cuatro años y Fogwill que nació en 1941, tenía cincuenta y dos años en 1993. Wolff de *Vivir afuera* también ronda los cincuenta años. Además, confunde la cantidad de años que pasaron desde que egresó del Liceo Naval y cree estar en 1978/1979, en plena dictadura militar, en lugar de 1994. Por su parte, la nouvelle comenzó a ser escrita en 1977/1978. De esta manera, la narrativa de Fogwill yuxtapone y reelabora el pasado histórico, proponiendo historias parciales y paralelas que permiten dar cuenta de una totalidad que sólo puede reconstruirse a partir del fragmento.

En la nouvelle, la propuesta de Gil Wolff tiene una serie de medidas específicas, entre las que se encuentra la aplicación de una prerrogativa y una prohibición para cada país socialista, tal como lo hacían los celtas en su tiempo. Primero, se procedió a constituir una lista de prerrogativas y prohibiciones, que debieron ser validadas por todos los países miembros y luego se realizó una serie de sorteos para garantizar un resultado lo más aleatorio posible. A los ex-argentinos les tocó la prohibición de “teñirse el pelo” (27) y la prerrogativa de “conservar libremente el pasado Histórico” (28), algo completamente inútil para el socialismo internacional. Para resolver el problema que creaba la prerrogativa, se organizó una comisión, que tardó dieciocho meses en elaborar una lista de seis “cuñas” históricas –los ferrocarriles ingleses, la figura del General Roca, las tribus indígenas, las luchas por el desierto y los trágicos eventos patronales de 1917 y de 1976– que se pudieran incluir en el tiempo en el que transcurre la acción (28-29). Estos seis elementos que definen la argentinidad son coyunturas específicas, que condicionaron el destino de la Nación hasta la llegada del socialismo. El último elemento es justamente la dictadura militar, que se presenta como un enfrentamiento entre “patronales” (29), dando cuenta de la hipótesis de Fogwill sobre el carácter económico de la misma. Por un lado, el proyecto de Wolff combina elementos azarosos que permiten revisar el pasado histórico y proyectar un porvenir desarraigado porque el presente dictatorial de la Argentina en 1977-1978 resulta irrepresentable. Por otro lado, la combinación fortuita de elementos da cuenta de la manera discontinua y fracturada en que la figura de autor se proyecta en la novela. La proliferación de figuras de autor en

los diferentes niveles de la narración, producen un sistema caótico de representación no lineal, como lo demuestra la figura encastrada del sociólogo Gil Wolff. Así, la *nouvelle* permite introducir una dimensión fractal en su modo de concebir la figura de autor. En 1975, Benoît Mandelbrot define al fractal como un objeto geométrico, donde cada una de sus partes repite la estructura básica a diferentes escalas. Es decir, se trata de un objeto geométrico recursivo, compuesto de elementos geométricos de tamaño y orientación variable pero de aspecto similar. Su particularidad reside en que si se lo aumenta, los elementos que aparecen tienen el mismo aspecto, formando una suerte de mosaico que no depende de la escala utilizada. Los objetos fractales frecuentemente acompañan los fenómenos de autosimilaridad. La diferencia reside en que la autosimilaridad ocurre en el plano topológico, como la esfera de Smale, y los fractales lo hacen en un plano geométrico. Los matemáticos descubrieron que un objeto fractal posee una dimensión que excede la topológica de origen. La implicancia más importante del fenómeno es que más allá de la irregularidad de la forma de base, la misma logra ocupar progresivamente un mayor lugar en el espacio (Quezada 2005:10), tal como ocurre con las bifurcaciones de la figura de autor en la *nouvelle* que construye figuras de autor ficticias que se multiplican hacia el interior del relato. La *nouvelle* propone la multiplicación de la figura de autor en el narrador intradieгético del guión y el protagonista de la película. El protagonista elabora en paralelo al guión, un informe extenso para que los trabajadores de Artkino entiendan mejor sus intenciones. Las primeras veinticinco páginas “son una definición del autor” (40). El protagonista quiere hacer una película realista¹³⁵ donde el personaje central solo aparece en escena unos instantes. Además, tiene que ser lo suficientemente ambiguo para confundirlo con el narrador. Su presencia será señalada por la cámara pues “él es el relator y él es la cámara” (42). A su vez, del narrador sólo se sabe que tiene entre cuarenta y cincuenta años y que trabaja como funcionario en una organización de masas. No se conoce su sexo y su voz puede ser la de un hombre con voz

¹³⁵ Fogwill reelabora así la noción de realismo que representa la subjetividad total del protagonista. El informe tiene como objetivo facilitar su representación subjetiva del guión. El informe incluye además capítulos dedicados al marco histórico y al encuadre visual. Además, para el protagonista es importante que los trabajadores del cine comprendan las escenas “a partir de la práctica concreta del diálogo con el autor” (41) y da un ejemplo de representación de una escena en un cafetín en Marsella en 1972. El protagonista se pregunta si a la hora de reproducir materialmente esa escena, lo harán basándose en el texto del autor. Por último, el protagonista crea un procedimiento técnico para dar cuenta de la mirada del narrador/protagonista de la película. Se trata de un parpadeo que llama “Efecto de Realismo Palpebral de Fogwill” (43). Decide pedirle a su secretaria que haga el trámite de marca registrada de dicho procedimiento para poder cobrar los derechos de autor correspondientes durante los primeros diez años. Este aspecto reenvía a los aspectos legales de la figura de autor relacionada con la profesión del escritor, que Fogwill constantemente tematiza en las entrevistas.

afeminada o una mujer con voz grave. En fin, el protagonista de la película es una proyección más de Fogwill, indicando un tercer nivel de bifurcación de figura de autor que funciona en modo fractal. Por último, el protagonista explica que el relato del guión será interrumpido tres veces a lo largo del mismo “para narrar la evolución de las ideas del autor” (42). Se trata de digresiones de tono ensayístico y literario dentro del guión que representan la cuarta bifurcación de la figura de autor. El objetivo de estas digresiones es que los trabajadores del cine conozcan las reflexiones y opiniones del protagonista sobre temas que en principio no parecen relacionarse con el guión (42-43). El protagonista considera que el cine no puede garantizar una proyección de su figura de autor a largo plazo, que la literatura sí permite. Así, la *nouvelle* problematiza el fenómeno del poder y los niveles de autoridad de la narración por dentro y por fuera de la misma. Todas las novelas analizadas, exploran alguna de las cuatro bifurcaciones de figura de autor que en la *nouvelle* se encuentran encastradas en modo fractal.

Para finalizar, el informe también narra la cotidianeidad del autor, que se corresponde con la *nouvelle* que leemos: “posteriormente se anecdotiza –es esta parte de la novela– la cotidianeidad del autor para que puedan ver escenas del film con los ojos del autor de la obra” (40). El lector descubre así que la *nouvelle* que lee forma parte del informe que acompaña el guión. Fogwill desplaza la narración de una Argentina soviética, tal como lo haría un relato clásico de ciencia ficción ucrónico, para presentar una ficción escrita en ese mundo ficticio. El fin de la *nouvelle* refuerza esta interpretación. El protagonista ya en Nueva York con su secretaria decide terminar el guión que tenía abandonado y lo fecha “el 22 de agosto del 2015” (94). Así, la *nouvelle* materializa la idea de Fogwill sobre la relación entre las partes y el todo, en donde cada una de las partes contiene el todo, como un gran fractal que se reproduce hacia el interior del relato.

5.2) Recepción de Fogwill en las entrevistas

Durante esta década Fogwill es objeto de una gran cantidad de entrevistas, muchas más que en las décadas anteriores. Este proceso forma parte de la institucionalización de la figura de autor, que presenta una recepción positiva. Muchas razones explican el fenómeno. Primero, los periodistas que lo entrevistan son al menos dos décadas más jóvenes que Fogwill, sino más, y se apropian de su figura de una manera más libre que en las décadas anteriores. Otro factor determinante es la transformación de la prensa cultural a partir de mediados de la década de los noventa. Los suplementos culturales de los diarios más leídos introducen cambios sustanciales, principalmente un espacio permanente de entrevistas a escritores que desplaza la sección de los textos ficcionales (Steimberg 2013:160-161). Además, la difusión y el acceso masivo de Internet, permite la creación de revistas literarias en línea o versiones digitales de las revistas en papel que si bien no introducen novedades al menos son de acceso gratuito y permiten otro tipo de circulación y de visibilidad de los autores literarios en el campo cultural. Por su parte, Fogwill recrea una figura pública de autor provocadora en las entrevistas a través de comentarios ambiguos que generan polémica y a través de la escenificación de la provocación en los retratos que acompañan las entrevistas. La novedad entonces, pasa por el aspecto visual que su figura explota de manera irónica en la década.

El objetivo de esta sección es analizar la apropiación de la figura de autor en el marco de esta nueva coyuntura, donde las publicaciones oscilan entre la novedad y lo permanente en espacios múltiples e intermediáticos, no específicamente literarios, donde la entrevista se plantea como un género que cruza otros programas culturales. Para ello, se analiza la zona paratextual de las entrevistas, como en los capítulos anteriores. La primeras dos entrevistas que se analizan son “Lo monstruoso y lo monstruito” realizada por la revista *La grieta*, en marzo del 2001 y la entrevista de Damian Ríos para la revista *Los Inrockuptibles* en octubre del mismo año, titulada “Muchacho punk”. La primera valora la dimensión punk de la figura de autor en el contexto del neoliberalismo y la segunda es la única de la serie que trata sobre la poesía contemporánea. Luego se analizan las entrevistas de Agustín Valle para la revista de música *Rolling Stone* en el 2007 que presenta el encuentro con Fogwill como una aventura intensa y disparatada y

la entrevista de Eliezer Budasoff para el diario *Uno* de Entre Ríos realizada en noviembre del 2008. La entrevista de Valle permite reponer las tres polémicas que Fogwill mantuvo en el campo literario en el período. La primera se produce a partir de una declaración de Fogwill sobre el holocausto en una entrevista que Martín Kohan le realiza en marzo del 2006. La segunda polémica gira en torno a la impugnación que Fogwill hace del Premio Municipal de Novela del período 2000-2001. La última polémica se produce en el campo literario chileno porque Fogwill se niega a apoyar la candidatura de la escritora Diamela Eltit para el premio Nacional de Literatura. Por su parte, la entrevista de Budasoff da cuenta de la consagración definitiva del autor en el campo literario entre las generaciones de escritores e intelectuales más jóvenes y anticipa el tipo de recepción que la figura de autor recibirá luego de su muerte.

5.2.1) Conspiración y activismo editorial: las entrevistas de *La grieta* (2001) y de Damián Ríos (2001)

En esta sección se analizan dos entrevistas: “Lo monstruoso y lo monstruito” realizada por la revista *La grieta*, en marzo del 2001 y la entrevista de Damián Ríos para la revista *Los Inrockuptibles* en octubre del mismo año, titulada “Muchacho punk”.

La primera entrevista fue realizada por Rodolfo Iuliano, Jerónimo Pinedo, Emanuel Kahan y Esteban Rodríguez, todos por entonces estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. La edición final presenta las intervenciones de los periodistas como un colectivo, en consonancia con el ideal de la publicación¹³⁶. La entrevista realizada en marzo del 2001, se concentra en el análisis de la novela *Vivir afuera* (1998), mientras que dos las novelas que se publican en España en ese año –*En otro orden de cosas* y *La experiencia sensible*– no son mencionadas ni por Fogwill ni por los periodistas. En extensión, es la segunda luego de la entrevista de *El ojo mocho* (1997), y al igual que ésta, presenta la entrevista en tres columnas. Aún así, presenta una particularidad en su diagramación al presentar el texto en formato apaisado. Por último, en lugar de las

¹³⁶ El grupo La Grieta se conformó en 1993 en la ciudad de La Plata. Primero, publicó la revista *La grieta* que conoció en total nueve números durante el periodo 1993-2004. Como colectivo cultural se dedica a diferentes actividades que incluyen la edición de cortometrajes, la organización de festivales culturales y muestras de arte. A partir del 2011, comienza un nuevo periodo de publicación en formato digital que puede consultarse en línea aquí: <http://lagrietadigital.blogspot.ch>

habituales fotografías del autor que acompañan la entrevista, hay ilustraciones en blanco y negro de *Vivir afuera*, realizadas por Fabiana di Luca.

El título de la entrevista, “Lo monstruoso y lo monstruito”, hace referencia al poema “El antes de los monstruito: Acto para dos voces representadas” (1998), publicado en *Lo dado* (2001)¹³⁷, que Fogwill les lee a los periodistas durante la entrevista y que se reproduce en un apartado acompañando la misma. En el poema, Fogwill establece una crítica de la monopolización de la cultura, particularmente la imposición de la televisión como modelo cultural por los conglomerados mediáticos desde el inicio de la década de los noventa. El poema de Fogwill es un diálogo entre dos vagabundos que dan cuenta de una sociedad degradada sin expectativas y sin rumbo.

El poema de Fogwill es además un homenaje explícito al *Solicitante descolocado* (1971) de Leónidas Lamborghini, no sólo por las referencias al peronismo al inicio del poema y por la presencia de modismos gauchescos, sino también por el tono tragicómico que mantiene a lo largo del poema. *El solicitante descolocado* presenta al primer vagabundo de la poesía argentina contemporánea que se autoexamina y se percibe como un condenado y un excluido por sus posiciones políticas luego de la caída del gobierno de Perón en 1955. En la tradición literaria antiperonista, se presentó a los sectores sociales que apoyaban al peronismo como monstruos, que atacaban, invadían y violentaban los valores burgueses y los modos en que estos se representaban y concebían a sí mismos como lo demuestran, por ejemplo, los cuentos “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy (1947), “Las puertas del cielo” y “Casa tomada” de Cortázar (1951). La monstruosidad que Leónidas Lamborghini representa en *El solicitante descolocado* es la de aquel que fracasó en su intento de ingreso y de consagración social y que por ese desplazamiento puede percibir no sólo la fealdad sino también los comportamientos y las situaciones absurdas en las que se encuentran los habitantes de la ciudad. En esencia, representa la visión de y desde la marginalidad y la alteridad. El poema cuenta la historia de la caída y del fracaso de un proyecto nacional e individual que se revela traumático y desorientador tanto para el *solicitante descolocado*, como para el *saboteador arrepentido*.

¹³⁷ El poema está dedicado a Martín Gambarotta y fue publicado por primera vez en el *Diario de Poesía* N° 47. Además, conoce una adaptación musical producida por el Centro de Experimentación del Teatro Colón en septiembre del 2006. Oscar Edelstein y Edgardo Palota presentan la ópera “Eterna flotación: Los monstruitos”, basada en los poemas “Contra el cristal de la pecera de acuario” (1999) y “El antes de los monstruito” (1998), ambos publicados en *Lo dado* (2001). Se presentó cinco veces en el teatro Margarita Xirgu y fue escrita para catorce instrumentistas y siete cantantes (Monjeau:2006).

El solicitante habla con balbuceos y tartamudeos que dan cuenta de su incapacidad para crear un poema elegíaco. Además, muestra que ni el poeta ni la poesía ocupan un lugar virtuoso o de poder desde donde nombrar al mundo. En ese sentido, el uso del anacoluto tiene por función reforzar la carencia, lo que falta, lo que no se puede nombrar que es principalmente la desesperación por la pérdida de la palabra.

“El antes de los monstruito” de Fogwill parodia lo denunciado por Lamborghini ya que a fines de la década de los noventa, la pérdida de la palabra ya se ha efectuado y la figura del poeta ha desaparecido por completo como referente del campo cultural. La consagración se produce en la televisión que se erige como un principio de realidad y de vivencia compartida. Los poemas que los dos vagabundos recitan y saben de memoria, son los que escuchan en la televisión o en la radio. Estos vagabundos ya no tienen nombres, son figuras anónimas. No son ni “solicitantes descolocados” ni “saboteadores arrepentidos” porque por más que estén excluidos del sistema, celebran la representatividad y la comunión anónima que los medios de comunicación masivos implementan. Además, son “malos poetas” porque el criterio del gusto y los valores a los que adscriben son los que promueve la industria cultural dominada por los grupos económicos del neoliberalismo. En ese sentido, Fogwill apunta a cuestionar y criticar la incapacidad de pensar y de ser autocríticos sobre nuestras propias condiciones de existencia en un mundo concertado por los grandes poderes y nos alerta sobre el “monstruito” que todos llevamos dentro. Los monstruitos de Leónidas Lamborghini eran las clases obreras que creyeron en la ilusión del ascenso social y abundancia ilimitada que les permitió el peronismo histórico. Los monstruitos de Fogwill representan el retroceso de dicho proceso y la vuelta al orden de control y dominación social establecido por el modelo capitalista. En el caso argentino, la política económica neoliberal, implementada por el peronismo menemista, produjo un empobrecimiento generalizado de las clases medias y bajas que también vivieron la ilusión de un bienestar económico y mejoramiento de su condición de clase, basado esta vez no en el modelo de producción industrial sino en el del consumo y de crédito, que llevó al país a la crisis económica del 2001. Así, el poema de Fogwill presenta la idea de “lo monstruo” como la imposibilidad de pensar por fuera de las condiciones que el sistema impone.

La entrevista se presenta sin ningún tipo de paratexto introductorio que condicione al lector a establecer una evaluación apresurada de la figura de autor ni a anticipar la posición de la revista respecto del mismo. Aún así, antes de la entrevista hay un texto introductorio de Jerónimo Pinedo titulado “La conspiración de la superficie” que evalúa el encuentro con Fogwill. El texto funciona como los artículos que acompañan la entrevista de *El ojo mocho* (1997). El subtítulo, “Acerca de la conversación con Fogwill”, es revelador del tipo de intercambio que los integrantes tuvieron con el autor y que de manera general, Fogwill impone a sus entrevistadores. María del Carmen Bobes Naves en su libro *El diálogo* (1992) realiza una distinción entre el diálogo y la conversación desde una perspectiva pragmática y semiótica. Primero señala que ambos son una actividad semiótica, social y lingüística que se realiza en directo, cara a cara, y que dan lugar a un discurso segmentado por turnos (Bobes Naves 1992:107). Luego, explica los puntos que los diferencian. En el diálogo hay simetría de roles por las normas que impone el cambio de turno. Así, se presenta como una discusión en forma de coloquio, que exige claridad, pertinencia y orden. Por su parte, la conversación es espontánea y carece de orden preestablecido y puede ser iniciada por cualquiera de los hablantes. No avanza por argumentos, sino por intervenciones. Además, admite improvisaciones, pausas, silencios y saltos de turno. Así, la conversación es más libre porque no exige que se aporten nuevos contenidos ni pide una progresión ni unidad temática, como lo exige el diálogo. La conversación permite pasar de un tema a otro sin respetar un orden, como sucede en el diálogo. Por último, el diálogo busca un común acuerdo y consenso respecto del tema presentado mientras que en la conversación cada participante puede guardar su punto de vista (1992:107-112). En el caso de la edición final de las entrevistas a Fogwill, se respeta la dimensión conversacional que Bobes Naves describe ya que transcriben el lenguaje coloquial y vulgar de Fogwill –incluyendo anacolutos, las rupturas sintácticas, las interrupciones, las redundancias léxicas y repeticiones– en comparación a las entrevistas realizadas a otros autores que mantienen un mayor grado de formalidad. Si Fogwill cultiva la conversación sobre el diálogo planificado es porque le permite tener un mejor control sobre la provocación y porque le permite quebrar las reglas implícitas de la entrevista. “Acerca de la conversación con Fogwill” fue pensado como una reflexión y continuación de la entrevista (Pinedo 2001:61) pero presentado antes de la misma, funcionando así como una introducción no sobre el contenido de lo

abordado durante la entrevista, sino más bien sobre el tipo de dinámica conversacional que Fogwill impone, donde prevalecen más las oposiciones que las síntesis.

La entrevista y la introducción de Pinedo dialogan, a su vez, con un texto anterior de Jerónimo Pinedo y Esteban Rodríguez, titulado “Maldito Punk” (La grieta:2000). El aporte principal de ese texto es la recuperación de la figura del “punk” que no había sido trabajada por la prensa cultural, por más que la primera publicación literaria de Fogwill haya sido *Mis muertos punk* (1980). La entrevista de Damián Ríos también recupera la fuerza de lo punk, como se analiza más adelante. Al reintroducir el aspecto punk de la figura de autor, ambas entrevistas resignifican la militancia anarquista y anti peronista de Fogwill durante su adolescencia (Fogwill 2008:15 y 25-26) en la Federación Obrera Regional Argentina (FORA)¹³⁸.

El texto “Maldito Punk” (2000) analiza *Los pichiciegos* (1983) y *Vivir afuera* (1998) desde una perspectiva sociológica y desarrolla dos nociones de lo punk asociada a la figura de autor. La primera noción de “punk” se identifica como un atributo del temperamento de Fogwill que no puede ser aprehendido por y desde las disciplinas académicas institucionalizadas y disciplinadoras, como la sociología¹³⁹. Así, cuestionan de alguna manera el tratamiento que recibió la figura de autor por parte de la revista *El ojo mocho* (1997). Pinedo y Rodríguez señalan que el origen de la fuerza de la figura de autor de Fogwill no puede entenderse desde las categorías que propone la lectura sociológica que se hizo en la revista de González. Este cuestionamiento forma parte de una revisión crítica más amplia de la función de las Ciencias Sociales, no sólo como una disciplina teórica, sino también como una praxis, a juzgar por el proyecto cooperativo donde se inserta la revista.

La segunda noción de lo “punk” se refiere a lo inoportuno e imprevisto del universo de autor (“intempestiva su personalidad, intempestiva su escritura”. Pinedo:2000). Esta característica, interpretada en su variante negativa, declina en la provocación y la polémica bien conocida pero que Pinedo y Rodríguez admiran porque permite

¹³⁸ Para profundizar sobre la FORA, véase el capítulo 7 de *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina* de Iacov Oved (1978).

¹³⁹ “Si hablamos del Punk, hablamos de un temperamento. Una fuerza que se incrusta para descuajeringar el concepto. Pero también se trata de una limitación, una incapacidad de las disciplinas para atrapar esas fuerzas que se amasan en la penumbra de la sociedad, a oscuras de la sociología” (Pinedo:2000).

posicionarse a contra corriente de lo establecido por el sistema (“porque no sólo se trata de una pose incorrecta, no recomendable para los aspirantes a buenos alumnos. Fogwill escribe a contrapelo. Nos pone los pelos de punta”). Así, la figura de autor se presenta como un modelo del contra modelo, que se funda en un antagonismo constitutivo que mantiene en tensión la autoría y la no autoría, la jerarquía y la no jerarquía, no sólo de su figura, sino también de los valores del campo.

Los autores no sólo logran describir el funcionamiento de la figura de autor sin juicios de valor negativo –alguien difícil de seguir e imitar porque siempre va a ubicarse en el lado contrario–; sino que además la aceptan y la admiran, superando la crítica de *El ojo mocho* (1997) que evaluaba esta instancia como una contradicción de Fogwill. La crítica de Pinedo y Rodríguez da cuenta de un cambio de perspectiva en la apropiación de la figura autoral, donde lo que antes irritaba, se presenta a partir de ahora en tono celebratorio. Además, Pinedo y Rodríguez ven en los textos de Fogwill críticas acertadas y valiosas al modo de vida que impone el capitalismo. A diferencia de los jóvenes escritores de los noventas vinculados al grupo Shangai y Planeta, no buscan a un padre o a un maestro que les dé respuestas como había señalado Ignacio Xurxo (1993). A esta anti-búsqueda de una figura paternal se suma la negación de la supuesta clarividencia¹⁴⁰ de Fogwill, que otros entrevistadores alabaron en décadas pasadas. Pinedo y Rodríguez consideran que Fogwill tendría la capacidad de anticipar soluciones a problemas que no fueron pensados por otros intelectuales; y en ese sentido no pueden pensarse como respuestas ni como actos clarividentes. En definitiva, lo que estos jóvenes valoran y reivindican de Fogwill es la visión del lugar que ocupa el intelectual, ubicado en el contra-poder y en la resistencia constante.

Los textos de Pinedo y Rodríguez trabajan a fondo la cuestión del anti-modelo que la figura de autor propone a partir de oposiciones paradigmáticas. Por ejemplo, al analizar el apellido del autor, que traducen como “voluntad de niebla”, lo inscriben en una serie de oposiciones fundadoras que no encuentran una síntesis ni en la figura de autor ni en

¹⁴⁰ “Sus escrituras son como respuestas a problemas que ni tuvieron tiempo de formulación, sea porque no hubo ganas o cojones para plantearlas. Sólo que esas respuestas no tienen la pretensión de clarividencia, de ahí que tampoco podamos advertirlas como respuestas.” (Pinedo:2000). Esta crítica le atribuye a Fogwill un grado de conciencia sobre la fragilidad de su proyecto literario a largo plazo, su incapacidad de incidencia en la transformación de la conciencia colectiva y su exceso y justeza en su capacidad de análisis.

su obra. Así, frente a la supuesta transparencia del mundo, Fogwill introduciría la opacidad. Las otras categorías que para los periodistas funcionan del mismo modo en el universo del autor son: lo subterráneo/la superficie, el adentro/el afuera; y por último, lo pensable/lo impensable. En todos los caso, el segundo termino se refiere a características de la figura autoral y de su obra literaria. Estas categorías son concebidas como productivas porque les permiten pensar por fuera de lo pensado; y al mismo tiempo impiden institucionalizar la figura de autor. Fogwill niega este dualismo en la entrevista. Es más, plantea que el pensamiento se desarrolla en espacios concertados que dificultan pensar las cuestiones en otros términos a los planteados por estos grupos de poder (“yo creo que no es que sean zonas brumosas, es que hay zonas concertadas y no se puede salir de ahí.” Pinedo 2001:68). Fogwill opera nuevamente en la lógica de ir en sentido contrario a lo planteado pero los periodistas no interpretan este movimiento en términos negativos, ya sea como una agresión o una provocación. De hecho, los periodistas, si bien insisten en su régimen de oposiciones a lo largo de la entrevista, en el texto de introducción a la entrevista, “La conspiración de la superficie” (2001), lo reelaboran en los términos propuestos por Fogwill. Así, redefinen lo que entienden por algunos conceptos, como “superficie” que si antes se definía sólo “por oposición a lo subterráneo”, ahora se define como “todo lo que engloba la transparencia democrática, partidos políticos, medios, instituciones oficiales, academias, opinión pública, etc.” (Pinedo 2001:62). El punto de vista de Fogwill se presenta como asimilado y el hecho de que Fogwill no proponga una tercera vía conciliatoria no resulta un problema porque lo que subrayan es la habilidad para interpretar el modo de funcionamiento de los diferentes sistemas sociales. Fogwill da tres ejemplos concretos de conspiraciones concertadas. El primero es su novela *Los pichiciegos* (1983), donde quiebra la idea implantada en la sociedad argentina de que los únicos “malos” son los militares y que los civiles son las víctimas. La novela muestra que las relaciones entre individuos en condiciones extremas de supervivencia son más complejas que una simple división dualista entre “buenos” y “malos”. Para Fogwill, designan valores abstractos y condiciones idealizadas que no reflejan la complejidad de la experiencia vivida. El segundo y el tercer ejemplo de conspiraciones concertadas son dos artículos técnicos, que Fogwill analiza en la entrevista. El primero es “La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976” (1980) del economista Adolfo Canitrot. Para Fogwill funciona como un

ejemplo de la articulación entre el sistema político y el económico: la dictadura militar, entendida como la que regula la disciplina, se pone al servicio de la política económica de la Junta militar. El segundo artículo “Tecnología médica: el advenimiento de un cambio radical en la Medicina” (1981), escrito por el doctor Carlos Hernán Canitrot, hermano del recién citado, realiza un estudio sobre el tipo de material médico-tecnológico, como los tomógrafos computados, que comienzan a ingresar al país durante la dictadura militar. Carlos Canitrot plantea que esta renovación tecnológica que se opera en el país, no tiene relación con las necesidades reales de investigación y actualización clínica a inicios de la década de los ochenta y sugiere que la razón fundamental de la misma es el beneficio económico que obtienen los organismos que lucran con la salud pública, como los seguros, las prepagas y las obras sociales. Fogwill utiliza estos dos textos como ejemplos de conspiraciones concertadas y lo relaciona con el tipo de gestión política implementada durante la última dictadura: “estamos frente al resultado de una política que casualmente fue la política del Proceso” (74). Asimismo, Fogwill afirma se trata de un fenómeno global del que no se puede escapar: “Todos los globalizados han tenido su *Proceso*. Y no hay contraejemplos de países y sociedades que hayan podido resistir eso” (74). Así, la visión de Fogwill, no es sólo materialista, sino que también es paranoica, pesimista, catastrófica y anti-utópica. Su novela-poema *Runa* (2003), tematiza estas posiciones, imaginando una sociedad después de la crisis del capitalismo que implica una vuelta al neolítico. Por último, Fogwill considera que la verdadera causa del estado de las cosas no es el imperialismo o la globalización, sino la civilización tecnológica (75)¹⁴¹. En términos de “polémicas” y “provocaciones” estas declaraciones de Fogwill efectivamente lo son porque niegan los valores de progreso y bienestar en las que se funda la sociedad capitalista pero, como tendencia general, quedan silenciadas en la prensa cultural que prefiere subrayar el comportamiento

¹⁴¹ La relación entre el poder y la tecnología es uno de los temas sobre el que Fogwill constantemente reflexiona. Los medios de comunicación de masas forman parte de este nudo que el autor denuncia desde la década anterior, como vimos en la entrevista de Russo (1992). En esta década, Fogwill participa de un ciclo en la Biblioteca Nacional, realizado entre mayo del 2006 y julio del 2007, coordinado por Sylvia Iparraguirre. El ciclo se llamó “La literatura argentina por escritores argentinos”. La edición final del 2009 presenta las ponencias de los participantes junto a entrevistas realizadas por Ángel Berlanga. Fogwill presenta una ponencia titulada “Los medios de comunicación y la provincialización de la literatura argentina”. El título suena prometedor. Aún así, Fogwill lee su autobiografía (que forma parte de *Los libros de la guerra*) en lugar del texto prometido. Más allá de la evidente provocación o incumplimiento del contrato, el título de la conferencia da cuenta de la hipótesis de Fogwill sobre la relación entre la literatura y los medios de comunicación de masas. Esta hipótesis fue además tematizada en el poema “El antes de los monstruismo”. Por último, en marzo del 2008, es curador del “Primer encuentro de Crítica y Medios de Comunicación”, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Tomas:2008), donde se discute la relación entre literatura y medios de comunicación masivos.

irrespetuoso de Fogwill hacia el entrevistador de turno, más que el contenido de lo que denuncia.

El último tema que la entrevista toca es la relación de Fogwill con la prensa cultural. Los periodistas señalan que si bien el campo literario le asignó a Fogwill el lugar del provocador y polémico con el paso del tiempo su imagen se ha vuelto previsible: “todo el mundo está esperando que digas alguna “barbaridad” porque ese es el lugar que te asignaron y te asignaste” (71). La entrevista resulta reveladora de la comprensión aguda de los periodistas sobre el proceso de construcción de la imagen de autor donde tanto Fogwill como la prensa cultural son responsables. Además, reconocen la ventaja de ser Fogwill luego de tantos años en el campo: “Fogwill es ese lugar de la cultura donde se pueden decir ciertas cosas, y con el temperamento que se quiera” (71). En ese sentido, la predicción de María Pía López sobre la previsibilidad de la figura (1997), adquiere otra dimensión relacionada con la libertad para enunciar lo políticamente incorrecto y para denunciar lo que supuestamente no debe denunciarse. Lo previsible, entonces, ya no pasa por el contenido de lo que se critica sino por el modo en que lo hace. Fogwill está de acuerdo con los periodistas y considera que “se ha desarrollado un ritual de neutralización en el espacio público” (71) del que es difícil escapar por los espacios de poder concertados. Fogwill se refiere a la domesticación de la que se vuelve objeto desde un lugar superficial y limitado que le quita fuerzas a su personaje. De ahí, la necesidad de volverse impredecible, punk, a riesgo de pasar desapercibido. Para Fogwill, la domesticación forma parte de un proceso orientado a inhibir los parámetros de cambio que se perciben como hostiles. En ese sentido, no es casual que la imagen de autor logre un paroxismo histriónico durante esta década con el objeto de volverse no sólo impredecible, sino también mercancía inclasificable. Aún así, si se aceptan las premisas del pensamiento paranoico y conspirador de Fogwill, no hay solución posible fuera de la dialéctica de lo predecible y clasificable. El aporte principal de esta entrevista es presentar como positivo y remarcable aquello que en las décadas anteriores resultaba incoherente y contradictorio, inaugurando una nueva etapa en la recepción de la figura de autor.

La segunda entrevista de la serie es la de Damián Ríos, poeta y editor independiente, que publica *Los pichiciegos* en el 2006 luego de estar once años agotado. En octubre del

2001, realiza una entrevista a Fogwill, titulada “Muchacho punk”, para la revista *Los Inrockuptibles*¹⁴². Es la primera entrevista del período en mencionar en la zona paratextual a las novelas publicadas en España¹⁴³ y el libro de poesía *Lo dado* (2001). Es la segunda entrevista a Fogwill, junto con la de Freidemberg (1993) en tratar el tema de la poesía, no sólo del autor, sino también del campo contemporáneo argentino¹⁴⁴. Los aportes principales de la entrevista son introducir las nuevas novelas que Fogwill publica en España, la discusión sobre la poesía argentina contemporánea y la reafirmación del proceso de valoración de la figura de autor en el campo desde una publicación con más visibilidad y con una distribución más amplia que la revista *La grieta* recién analizada.

La idea de “punk” sólo se menciona en el título y hace referencia a las declaraciones y las posiciones del autor durante el encuentro, relacionadas con la defensa del castellano del Río de la Plata frente a la presión de la industria editorial española por modificar el vocabulario y modismos latinoamericanos en un español neutro. Así, Ríos reivindica las faceta anarquista de la figura de autor que se presenta como un bastón de resistencia ante una lucha que de antemano parece inútil y resulta perdida, al menos a corto plazo.

A nivel formal, el texto se presenta en dos columnas y en la zona paratextual hay tres textos y dos fotografías realizadas por Ernestina Pais para la ocasión, que se analizaron en el primer capítulo dedicado a la imágenes de Fogwill. De los tres textos paratextuales que presenta la entrevista, el primero que sirve de introducción, llama la atención por la utilización de dos tonos de tinta en su diagramación. El negro está asignado para el texto normal y el verde subraya el nombre del autor y la obra publicada:

¹⁴² Revista mensual de música y de cultura alternativa de origen francés. Desde 1996, se edita la versión en castellano en la Argentina. Incluye una sección dedica a reseñas literarias, escrita muchas veces por intelectuales de renombre en el campo literario. En el caso de Fogwill, Martín Kohan escribe una reseña sobre sus obras editadas durante los noventa –*Muchacha Punk* (sudamericana: 1992), *Vivir afuera* (Sudamericana: 1998) y *Partes del todo* (Sudamericana: 1998)– en diciembre de 1999. En su artículo, menciona las características principales de la figura de autor en términos de recepción durante la época: el loco y el francotirador. Para profundizar, véase: Kohan. Martín (1999).

¹⁴³ En la entrevista hablan de *En otro orden de cosas*, novela publicada en agosto del 2001. Fogwill dice que todavía no recibió las galeras de corrección y que todavía no sabe si logró el efecto que buscaba: narrar como si los personajes estuvieran muertos desde el inicio.

¹⁴⁴ En el mismo número de la revista hay una entrevista a Adrián Dárgelos, vocalista del grupo *Babasónicos*. A inicios de la década, Dárgelos se inspira de una de las historias del capítulo 6 de *La experiencia sensible* (2001) para la letra de la canción *Putita* que forma parte del álbum *Infame* (2003). La línea de la canción que evoca el encuentro sexual de Verónica, que usa un vestido de bambula sin ropa interior, y el guardia de seguridad negro del hotel es “los labios donde roza la bambula”. Adrián Dárgelos, amigo de Fogwill, escribe un texto, titulado “Quique: la versión oficial de mi paranoia” (2011), publicado en el diario *Perfil* a un año de su muerte.

Suena a eslogan de campaña, pero suena bien: mientras muchos hablan, Fogwill escribe. Fogwill produce y vuelve luego de dos años de silencio no sin poco ruido. Dos novelas, *La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas*, más un libro de poemas, *Lo dado*, ponen en evidencia una voz que, más allá de haberse consolidado definitivamente como una referencia ineludible de la narrativa loca, mantiene intacto aquello que la hace única: su arrebatado incontenible (Ríos 2001:26).

La primera frase juega con la representación habitual del universo de autor relacionado con la publicidad. Ríos crea el eslogan “mientras muchos hablan, Fogwill escribe” para justificar la ausencia de libros del autor desde 1998. Del corpus de entrevistas analizado, la de Ríos y la de Warley (1990) dan cuenta de los cambios de aparición pública de Fogwill. En la entrevista de Warley, el silencio de Fogwill indicaba su ausencia en los medios de prensa. En la entrevista de Ríos, se lo asocia a la obra literaria que en dos años de silencio posibilita la publicación de tres nuevas obras. Ambos periodistas, asocian la ausencia de Fogwill en el campo literario, es decir su visibilidad, con su silencio. La comparación indica que si bien el silencio implica ausencia de sonido y no de presencia, la voz del autor tiene una importancia tan considerable como su figura. El segundo tema que la introducción presenta en términos positivos es la provocación y la polémica que en otras entrevistas se connotaba como negativo. Ríos califica de “arrebatado incontenible” la cualidad de Fogwill que tanto irrita en el campo. Esta afirmación da cuenta de la adscripción del entrevistador al proyecto de Fogwill de manera general, o al menos, de una evaluación favorable como lo demuestra su diagnóstico: la consolidación definitiva de Fogwill en el campo que lo convierte en una referencia ineludible.

El segundo paratexto, es una cita de Fogwill enunciada durante el encuentro, “aunque parezca una pelotudez, yo defiendo la pe” (2001:27)¹⁴⁵, que hace de epígrafe de la primera foto. Fogwill se refiere al tipo de corrección lingüística que se hace en España de la narrativa latinoamericana, que privilegia los modismos de la península sobre los

¹⁴⁵ La elección de esta cita por parte de Ríos no sólo habla de la afinidad que mantiene con Fogwill y de la influencia que ejerció en su obra, sino que también habla de su propia poética. En el prólogo a su libro *Entrerrianos* (Mansalva:2010), Damián Ríos cuenta que en el período 1996-1999 le interesaba discutir con la obra poética de Daniel Durand, como también con parte de la obra de Laura Wittner, Washington Cucurto, Alejandro Rubio, Martín Gambarotta y Santiago Llach. Para el autor, los últimos tres, “practicaban una poesía medio montonera” (Ríos 2010:8), que seducía porque no estaba de moda como lo será en la primera década del siglo XXI. Luego, dice que se copió de las obras de Ricardo Zelayarín, Miguel Briante, Elvio Gandolfo, Hebe Uhart y “de las lecturas que Fogwill hacía de estos” (2010:8), indicando que la influencia e interpretación de Fogwill son capitales para la formación de su gusto estético.

locales. La apertura al mercado editorial español implica un sacrificio a nivel estilístico, particularmente del vocabulario. Da el ejemplo de la palabra “transcrito” que se usa en España pero no en el dialecto rioplatense. Fogwill dice: “encontrarte con la palabra “transcrito” después de corregir las galeras es fastidioso, yo jamás la escribiría. (...) Ahora yo siento que es peor. Aunque parezca una pelotudez, yo defiendo la pe” (28). La corrección lingüística española forma parte de una estrategia del mercado globalizado para hacer circular las literaturas nacionales en el mercado hispanoamericano. En ese sentido, la defensa que hace Fogwill de la variedad regional de lengua se inscribe en su combate por preservar los valores en los que se funda su obra literaria, que privilegia la oralidad rioplatense.

Para finalizar, el último paratexto es una cita de Fogwill, un poco más larga que la primera. Se encuentra en la tercera página de la entrevista, acompañando la segunda fotografía. La cita dice: “La polémica ya no tiene ningún sentido por esta época. Los bandos que se pueden articular alrededor de supuestas líneas ideológicas no responden a ningún tipo de prácticas: ya no existe el par Boedo-Florida” (28). Esta opinión de Fogwill se produce a la hora de evaluar el estado del campo poético contemporáneo. La polémica a la que se refiere en la entrevista, se inscribe en el ámbito de la escritura poética, más que el de la arena pública, al que su imagen está asociada. Aún así, Fogwill la descalifica porque considera que estamos en un período donde no hay grupos literarios que se diferencien por el tipo de prácticas poéticas, principios estéticos y posiciones ideológicas. Fogwill asocia la polémica como un efecto o un resultado del choque de diferentes programas literarios. Luego, reconoce que hay un grupo de escritores más jóvenes que se diferenciaría de otras generaciones por no integrar las instituciones del campo cultural habituales, como los medios de comunicación escritos, las Fundaciones privadas o determinados espacios culturales, como las galerías de arte (28). Evalúa a este sector como marginal respecto de aquel que se integraría a los espacios de poder centrales y considera que ninguna de esas dos partes se constituyen como prácticas sociales, como sucedía a inicios del siglo XX, donde si un escritor quedaba fuera del circuito de la prensa hegemónica, como por ejemplo el diario *La Nación*, perdía su empleo y su público lector (28). Así, el desprecio de Fogwill por la polémica se inscribe en la subestimación general que realiza de los modos de operar tradicionales del campo literario. Lo que Fogwill valora de la tecnología de la

comunicación es la libertad que otorga para difundir la obra por fuera del mercado instaurado. Fogwill fue un pionero autodidacta del uso de Internet para difundir su obra¹⁴⁶. La elección de este comentario por parte del entrevistador funciona como una cita de autoridad que refuerza la reivindicación del grupo de poetas marginales entre los que se encuentra y que Fogwill valora.

5.2.2) Crisis de autor y celebración de la figura de autor: las entrevistas de Agustín Valle (2007) y de Eliezer Budasoff (2008)

Agustín Valle realiza una entrevista para la revista de música *Rolling Stone*¹⁴⁷ en el 2007 que introduce un cambio en la manera de presentar al autor que será respetado hasta el 2010, año de la muerte de Fogwill. Las entrevistas de Roka Valbuena (2008) para la revista *C* del diario *Crítica*, Alejandro Soifer (2008) para la revista electrónica *No retornable*, Leila Guerriero para el suplemento cultural del diario uruguayo *El país* (2009) y Patricio Zunini (2010) para el blog “Eterna cadencia” también presentan el encuentro con Fogwill en el mismo tono desopilante. Aún así, no logran producir el efecto de novedad que la entrevista de Valle produce, sino que convierten la figura de autor en predecible al repetir variaciones del escenario presentado por Valle.

La versión electrónica se titula “Rodolfo Fogwill en *Rolling Stone*” y presenta dos paratextos, una introducción y una fotografía realizada por Catalina Angelinetti. Excepcionalmente se analiza el contenido de la entrevista porque los paratextos de la edición digital no aportan elementos que permitan anticipar el cambio en la recepción del autor. Las dos novedades que introduce este texto son: presentar la entrevista como una saga desopilante y dar cuenta de los estados emotivos y mentales del periodista que no sabe cómo comportarse en dicha situación¹⁴⁸. Además, presenta aspectos de la

¹⁴⁶En 1998, creó su propia página Web cuando todavía la difusión de Internet a gran escala en Argentina no había sido implementada. Puede verse aquí: www.fogwill.com.ar
En ese mismo año, Fogwill da una entrevista a la revista de informática *Internet Surf*, donde lo presentan como un pionero en el área de desarrollo de páginas Webs. Para profundizar, véase la entrevista de Gustavo Álvarez Núñez (1998). En el mismo número, Hinde Pomenariéc escribe un artículo, titulado “El francotirador” que presenta la típica imagen trillada que se tiene del autor en el campo cultural. Luego de su muerte, sus hijos crearon la “Mediateca Fogwill”: <http://mediatecafogwill.blogspot.ch/>

¹⁴⁷ Revista americana de música y cultura popular que se empieza a editar en Argentina en 1998 por el grupo editor del diario *La Nación*.

¹⁴⁸ La entrevista de Enzo Maqueira titulada “Muchacho Punk” (2004) para la revista *Lea* es la primera en presentar los estados emocionales del periodista sobre lo que percibe como amenazante en la figura de Fogwill. Esta entrevista presenta respuestas agresivas y cínicas por parte de Fogwill pero por otro lado, el

vida privada del autor que quiebran los prejuicios instaurados sobre el mismo en la medida que Fogwill está viviendo en una pensión de baja categoría porque su mujer lo echó a la calle.

La entrevista es producto de dos encuentros. El primero se realiza entre dos viajes de Fogwill –viene de trabajar en Chile y viaja a Francia para presentar la edición francesa de una recopilación de sus cuentos– y la separación de su mujer que lo lleva a vivir temporalmente en la pensión. El segundo encuentro se produce a la vuelta de su viaje a Francia, cuando ya está instalado en un departamento en el barrio de Palermo, donde se producirán la mayor parte de las entrevistas hasta su muerte. Aún así, no hay una narración sobre el segundo encuentro, al que sólo se menciona al inicio de la entrevista. El paratexto introductorio es neutro porque hacia el fin de la década Fogwill no necesita presentaciones preliminares: “La RS interview con el autor de *Los Pichiciegos*, realizada en junio de 2007”. El respeto de la estructura sintáctica anglosajona y el uso de la palabra “interview” son marcas estilísticas de prestigio y de moda, relacionados con el público lector al que va dirigida la publicación, interesado en las novedades de la industria musical nacional e internacional.

La fotografía de Fogwill que acompaña la entrevista lo muestra nadando bajo el agua en una piscina (Ver anexo A. Foto 22). Mira a la cámara de frente y unas burbujas salen de su nariz. Es un retrato en primer plano de frente donde parte de la barbilla y de la boca están cortadas. La parte superior de la cabeza sale del agua, dando la idea de que Fogwill acaba de sumergirse. En la entrevista no se explican las circunstancias en las que la toma de la foto fue realizada y que, en principio, parecería no tener ninguna relación con la misma. Este tipo de plano muestra que el encuentro se da en una cierta confianza y que permite que Fogwill sea fotografiado durante su rutina de natación. Por último, esta foto inaugura una serie de fotografías de Fogwill nadando que acompañan los reportajes de Roka Valbuena para la Revista *C* (2008) y de Federico Bianchini para la revista *Letras Libres* (2011), ambas realizadas por Diego

periodista comete algunos errores que pueden ayudar a provocar la irritación de Fogwill, como considerar a Alejandro Dolina un escritor de ficción. Para Fogwill, es un simple periodista. Aún así, la falta de capital simbólico del periodista no justifica el maltrato.

Sandstende¹⁴⁹. A continuación se reproducen y analizan los retratos de Fogwill de las entrevistas de Valle y de Roka Valbuena. Esta última se presenta como un seguimiento de la rutina de Fogwill durante veinte días. Así, la entrevista muestra a Fogwill haciendo abdominales y en su rutina de natación.

En los dos retratos de cerca, Fogwill mira a la cámara de frente e interpela al receptor, generando un efecto de reciprocidad e intimidad (Ver anexo A. Fotos 23 y 24). En la primera foto bajo el agua, hay un plano vertical y un ángulo oblicuo. El plano vertical corta la cara del autor y sitúa la mirada de Fogwill a la misma altura de los ojos del receptor, invitando a la provocación como juego y disfrute. El ángulo ligeramente oblicuo permite introducir una perspectiva, el fondo de la piscina, indicando que el mundo de Fogwill es distinto del de la fotógrafa o del receptor y que no se está interesado en formar parte del mismo ya que este tipo de ángulo indica desapego o desinterés por parte del fotógrafo (Kress y Van Leeuwen 1996:136). Así, esta foto envía un doble mensaje: “por más que Fogwill no es parte de nuestro mundo, entra en contacto con nosotros” (1996:138) y es coherente con la figura de autor rocambolesca que la entrevista de Valle presenta. En la segunda fotografía, hay dos planos frontal y vertical y un ángulo en contrapicado. El uso del plano vertical y el ángulo en contrapicado introduce el punto de vista del poder del fotógrafo sobre el autor, haciéndolo lucir insignificante (140). A su vez, Fogwill responde con una mirada sostenida que se ubica en la misma altura de los ojos del receptor, cuestionando el determinismo y valoración que este tipo de ángulo impone ya que el mismo no se explicita. Es decir, da cuenta de un punto de vista metafórico del poder (143). En ambas

¹⁴⁹ Federico Bianchini se especializa en hacer entrevistas de personalidades que tienen la costumbre de nadar. La entrevista a Fogwill en la piscina del Sport Club de Almagro es la primera de una serie temática dedicada a nadadores, como María Inés Mato, Damián Blaum y Matías Ola. También entrevistó al juez Eugenio Zaffaroni que nada dos o tres kilómetros por día, que ganó el premio Don Quijote en enero del 2013. Su entrevista a Fogwill ganó el premio Nuevas Plumas, organizado por la Universidad de Guadalajara y la Escuela de Periodismo Portátil (México) en el 2010. Bianchini presenta a Fogwill como un escritor de culto solamente conocido en el campo literario e intelectual. La entrevista fue publicada en el suplemento *Ñ* del diario Clarín el 14 de marzo del 2011 con el título “Últimas brazadas de Fogwill”. Luego, fue reproducida en varios medios de prensa hispanoamericanos entre los que se encuentran, entre otras, las revistas *Ennequis* (México), *Letras libres* (México, España) y *The Clinic* (Chile) a partir de marzo del 2011. En este análisis, no se incluye esta entrevista porque fue publicada luego de la muerte de Fogwill y fue publicada no sólo en Argentina, sino también en la prensa extranjera. Así, el reportaje se inscribe en un campo cultural mayor que el argentino y modificando los parámetros de la recepción de la figura de autor. Además, las fotografías de Fogwill nadando fueron realizadas por el mismo fotógrafo que realizó las fotografías de la entrevista de Roka Valbuena. La edición de *Ennequis* del 21 de marzo del 2011 reproduce el mismo retrato de Fogwill que la entrevista de Roka Valbuena, indicando que la representación de fotográfica de Fogwill en ambos reportajes es similar.

fotografías, el plano frontal indica la idea de confrontación y al mismo tiempo de vulnerabilidad que esta exposición total a la mirada del otro implica (138).

A continuación, se describen las circunstancias en las que se desarrolló la entrevista, que dan cuenta del modo en que el autor se relaciona con la prensa hacia el fin de la década, haciendo indisociable determinadas circunstancias de su vida privada y su vida pública desde la parodia. Así, la nota comienza con la citación textual de la voz autoral que explica la situación en la que se encuentra y la solución que propone. Su automóvil está sucio con excrementos de pájaros. Lo tiene que lavar antes de irse a Francia porque una vez que está seco es muy difícil de limpiar y arruina la pintura. Fogwill le propone al periodista que lo acompañe a un lavadero para dejar el auto así luego pueden ir a un bar a charlar tranquilos. El periodista no tiene otra opción que aceptar si quiere lograr una entrevista. Las complicaciones comienzan cuando Fogwill se da cuenta que se olvidó su celular en la pensión y le pide a Valle que lo acompañe a buscarlo. Es ahí, que surge la información sobre su separación y su morada temporal, una pensión que Fogwill denomina “hotel” durante la entrevista. Valle lo espera en el auto mientras Fogwill sube a buscar su celular. Mientras Valle lo espera, trata de buscar drogas en el auto de Fogwill, jugando con el mito del Fogwill drogadicto, pero no encuentra nada. Luego, van al lavadero pero como es domingo, día en que los lavaderos automáticos funcionan a pleno le propone hacer la entrevista en el coche mientras esperan ser atendidos y mientras el auto es lavado por unas máquinas automáticas que hacen muchísimo ruido, casi imposibilitando la conversación. Fogwill rompe así con la convención de tiempo y de lugar para realizar la entrevista. El periodista comienza a desesperarse, porque no sabe qué ni cómo preguntar, en esas condiciones apremiantes. Valle tiene la capacidad de tomar distancia de sí mismo y de la situación en la que se encuentra con un tono humorístico e irónico. Se burla de sí mismo, reconoce su incapacidad de adaptarse a tamaño personaje y a las circunstancias que le impuso. Luego de haber limpiado el auto, vuelven a la pensión de Fogwill donde la entrevista se puede desarrollar con un poco más de calma. La entrevista termina con una proposición como la inicial, con un condicionamiento por parte de Fogwill: “Si me acompañas al Cyber, después te acerco a tu casa” (Valle:2007). En este lugar se produce el último diálogo sobre las polémicas en las que se lanza y la importancia de los reportajes, que se analiza más adelante.

La entrevista se presenta como un ejercicio de desmitificación de los lugares comunes de la figura de autor, particularmente respecto a su vida privada. Así, por ejemplo, en la entrevista hay tres momentos importantes que resignifican aspectos de la figura de autor. El primero es el lugar que ocupan sus hijos en su vida. En la entrevista de Fernández Cicco (1998), como ya se analizó, hay una foto de Fogwill con su hija más pequeña. En el 2003, en una entrevista de Leila Guerriero, Fogwill aparece con su hijo menor y la periodista retranscribe parte del diálogo entre padre e hijo (Guerriero:2003). En esta entrevista, Valle le pregunta: “¿Qué es lo más le importa, ahora?”. Fogwill responde: “Trabajar, escribir y criar a mis hijos, que es lo que más me divierte en la vida. (...) Me gustan los pibes, educarlos, divertirlos, hacerlos felices, que sean radicalmente distintos de mí” (Valle: 2007). Para Valle, esta declaración desmiente la supuesta vanidad de Fogwill. La segunda imagen que provee la entrevista y que luego será mencionada en otras (Budassi: 2008) es la generosidad de Fogwill una vez dentro de su habitación. Fogwill le ofrece chocolate, galletitas, pollo y uvas. Valle señala que “dentro de su palacio minúsculo, la imagen pública belicosa cede al educado anfitrión” (Valle:2007) para mostrar la preocupación de Fogwill por hacer sentir cómodo al huésped. La tercer imagen que será tematiza en otras entrevistas (Roka Valbuena: 2008) es la rutina deportiva de Fogwill. El periodista, que ha logrado una conexión empática con Fogwill, muestra su preocupación por unas lastimaduras simétricas en el brazo del escritor. Fogwill le explica que hace natación y que son producidas por los andariveles de la piscina. Esta imagen corrige la imagen de Fogwill en el exceso constante. El periodista comenta: “Nada todos los días, y hace gimnasia. En cualquier caso, la solidez de su obra, así como tolera los excesos de su conducta, también sobrevive, campante y fecunda, a la refutación de su imagen mítica” (Valle:2007).

El tema principal de la entrevista es la relación de Fogwill con la industria editorial. Valle le pregunta por qué publica en una editorial independiente y no en una gran editorial mientras lavan el auto. Fogwill le explica que no le interesan los catálogos de las grandes editoriales. Agrega que además los escritores jóvenes se desgastan con la política editorial de estos grandes grupos. Valle le responde que eso no pasa con los escritores que son reconocidos, como en su caso. Fogwill lo corrige: “no, no: salvo si uno es una máquina de hacerse propaganda como yo” (Valle: 2007). Así, Fogwill corrige y

desmiente para el gran público la idea preconcebida y un poco ingenua sobre el efecto de la consagración en el campo literario. Fogwill aclara que ni el reconocimiento ni la legitimación garantizan un trato diferencial en la industria editorial. Antes el periodista le había preguntado si el gesto de auto publicitarse le venía de su profesión como publicista. Fogwill responde que es su personalidad y que no se relaciona con su actividad profesional. Agrega que hay grandes escritores que pueden tener una gran personalidad pero que en la literatura tienen miedo. Fogwill considera que ser escritor es fracasar en la vida por el poco rédito económico que brinda la actividad¹⁵⁰. Su respuesta sobre la táctica de hacerse publicidad coincide con el análisis de Ludmer sobre la cuestión. En *Aquí, América Latina* (2010), Ludmer explica que frente al proceso irreversible de desnacionalización de las grandes editoriales nacionales y el surgimiento de nuevas editoriales independientes, “los escritores empiezan a verse más en imagen y se van transformando en personajes mediáticos” (88). Así, la explicación de Fogwill sobre la elaboración de su figura de autor adquiere otra profundidad si se lo piensa en el contexto que Ludmer propone, en la medida que tiene como fin promover su obra literaria en el mercado editorial.

Por otro lado, en el caso de Fogwill, la publicación en editoriales independientes forma parte de su adscripción a los valores e ideales de este tipo de emprendimientos, relacionados con la independencia estética y literaria y con la independencia financiera y moral, que los diferencia de los intereses puramente comerciales de los grandes grupos editoriales. Fogwill se extiende sobre la cuestión al año siguiente en una mesa sobre “Editores y libreros independientes” organizado por la editorial independiente Interzona¹⁵¹. En este encuentro, Fogwill da una interpretación que se inscribe en la tradición materialista que Rinesi y Ferrer le atribuyen en sus artículos de *El ojo mocho* (1997), en la medida que prevalece el criterio económico para evaluar el estado del campo editorial nacional, como también del lugar e impacto de su propia obra. Fogwill es uno de los pocos escritores que constantemente tematiza en entrevistas las

¹⁵⁰ “hay grandes escritores que en la cancha pueden ser virulentos peleadores y después en la literatura tienen miedo. ¿Pero de qué? ¿de fracasar? Si ser escritor ya es fracasar. ¿Qué peor te puede pasar? ¿Cuál sería el éxito de un escritor? ¿Ganar el premio nacional, 1500 mangos por mes? ¿La jubilación de un sargento?” (Valle: 2007).

¹⁵¹ El encuentro se realizó en “La boutique del libro” en agosto del 2008. Participaron Leonora Djament, Ernesto Sidelsky y Fogwill. Fue coordinado por Damián Tabarovsky y Fernando Pérez Morales. La transcripción del encuentro puede leerse en el Blog *Hablando del Asunto* de Patricio Zunini: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=798> (Último acceso 08.04.2014)

condiciones materiales y económicas de la vida del escritor. Esta denuncia forma parte de su lucha contra los grandes poderes concertados ya mencionado. En el encuentro, Fogwill señala que el capital económico de los grandes grupos es incomparable al de los editores independientes. Si los primeros consideran al libro literario como un producto de consumo masivo, los segundos se concentran en crear catálogos literarios de muy buena calidad que permiten la circulación de libros, a diferencia de los primeros, en el mercado latinoamericano. En esta década, Fogwill vuelve a publicar en editoriales independientes luego de su experiencia con los grandes grupos en la década anterior, cerrando el proceso iniciado en 1980, cuando también publicaba en editoriales independientes. Por su parte, en la entrevista, Valle logra resumir la situación paradójica en la que se encuentra el escritor. Fogwill está de acuerdo con su diagnóstico:

“Si escribe para no ser narrado por el discurso social, que supongo acordaremos reduce el sentido de las cosas a su productividad monetaria... y al mismo tiempo la recompensa que más espera de la escritura es la plata: ¿no está hilvanando el acto liberador según la lógica opresiva?” (Valle: 2007).

Valle se anima a continuar: “¿Eso no es una derrota?” (Valle:2007). Fogwill le responde:

“Me parece que es un fenómeno contemporáneo. Balzac utilizaba el apremio económico como estímulo para escribir, pero en la actualidad el apremio económico es también un apremio institucional (...) Lo que más impide es el poder editorial, que obliga a escribir cosas legibles.” (Valle:2007).

La respuesta de Fogwill da cuenta de los límites que impone la coyuntura en la que circulan los textos literarios en el capitalismo y frente a esto, Fogwill no parece tener una respuesta satisfactoria. O mejor dicho, la única solución posible es volver a publicar en editoriales independientes, como al inicio de su carrera, sin esperar obtener un rédito económico de su obra literaria.

Otro tema que la entrevista trata son las polémicas de Fogwill. Valle le pregunta: “¿Por qué se trenza en esas trifulcas?, ¿Le resultan un espacio de pensamiento?” (Valle:2007). Fogwill responde: “Sí, con la tensión, la urgencia, se me ocurren ideas” (2007). Esta declaración presenta las polémicas desde el punto de vista de la experiencia adquirida del autor. Valle lo reformula de la siguiente manera, obteniendo la aprobación de

Fogwill: “¿O sea que no es sólo propagandismo sino también una forma de estimular la producción?” (2007). Luego, Valle hace un comentario para desasociar dos instancias que se cruzan en las polémicas, primero, la crítica personalizada como fin para destruir a un adversario; y segundo, la idea de una crítica como medio para desarrollar su propia producción literaria y lograr un conocimiento más profundo del campo: “Sus contrincantes le sirven, entonces. ¿Los quiere?”. Fogwill responde: “Sí, la verdad que sí, es gente buena. Salvo a Quintín, a quien no le guardo cariño, aunque sí lo respeto como escritor” (2007)¹⁵². La respuesta de Fogwill muestra su faceta sentimental y emotiva a la hora de valorar al contrincante¹⁵³.

¹⁵² Se refiere a la polémica que mantuvo con Eduardo Antín, más conocido como Quintín, director de la revista de cine *El amante*. Quintín publica una crítica negativa sobre Fogwill y *Vivir afuera* (1998) en la edición de la revista de noviembre de 1999, titulada “El lenguaje de la derecha”. Daniel Link toma la defensa de Fogwill con un artículo publicado al mes siguiente, titulado “Los puntos sobre las íes”. La edición en línea de la revista publica la carta de Fogwill a los lectores de la revista y la respuesta de Quintín a Fogwill y a Link que pueden consultarse aquí:

Fogwill. Carta a los lectores de *El amante*. 1999. *El amante*. Versión en línea. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20080421132350/http://www.elamante.com/nota/0/0049.shtml> (Último acceso 08.04.2014)

QUINTÍN. Respuesta a Link y Fogwill. 1999, diciembre. *El amante*. Versión en línea. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20080425013404/http://www.elamante.com/nota/0/0050.shtml> (Último acceso 08.04.2014)

La polémica termina con una carta de Link y otra de Fogwill que se publican en enero del 2000. Link se desvincula de la polémica porque considera que Quintín lo asocia a Fogwill. Fogwill por su parte pide disculpas por su comportamiento temperamental.

¹⁵³ Luego de la entrevista de Valle, Fogwill invita a Quintín a participar primero del *Primer Encuentro de Crítica y Medios de Comunicación*, curado por Fogwill en marzo del 2008 y luego lo invita a participar como orador en la presentación de su libro *Los libros de la guerra* en el MALBA también realizado en marzo del 2008, junto a Horacio González. Su ponencia, titulada “Las dos apuestas” fue publicada en el diario *Perfil* el 23 de marzo del 2008. Por último, Quintín escribe un mea culpa retrospectivo en una entradas de su blog *La lectora provisoria* en el 2008, donde reconoce que no leyó la obra de Fogwill en su totalidad. Luego, escribe dos artículos sobre la muerte de Fogwill en el 2010, uno en su blog y otro en el diario *Perfil*. Por último, vuelve a escribir a un año de la muerte de Fogwill en su blog. Así, es uno de los pocos que más allá de haber tenido una polémica marcada por el agravio personal con Fogwill, logra hacer las paces de manera pública. Para profundizar, véase:

Quintín. a. El lobo herbívoro. 2010, agosto, 28. *Perfil*. (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0499/articulo.php?art=23886&ed=0499> (Último acceso 08.04.2014)

Quintín. b. Adiós a Fogwill. 2010, agosto, 23. Blog *La lectora provisoria*. Disponible en: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/08/23/adios-a-fogwill/> (Último acceso 08.04.2014)

Quintín. Comentario Fogwill. 2011, agosto, 16. Blog *La lectora provisoria*. Buenos Aires. Disponible en: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/comentario-fogwill/> (Último acceso 08.04.2014)

Por último, Quintín evoca su relación con Fogwill en *Fogwill, una memoria coral* (2014: 69-70)

En el período 2006-2007, Fogwill mantiene tres polémicas, circunscriptas al ámbito de lo literario. Valle sólo menciona una en su entrevista. La primera polémica que Valle no menciona es en realidad una que no tuvo lugar. Se produce en la entrevista que realiza Martín Kohan el 25 de marzo del 2006 para el suplemento cultural del diario *Clarín*. La entrevista se titula “Fogwill en pose de combate”, en referencia a la novela de Héctor Libertella *Personas en pose de combate* (1975). Fue realizada en ocasión de la tercera reedición de *Los pichiciegos*. En esta entrevista, Fogwill hace dos tipos de críticas. La primera va dirigida al campo literario nacional y Kohan la menciona en la zona paratextual (“sus habituales andadas se reparten esta vez para Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, y es más duro aún con Alan Pauls, el autor de la novela *El Pasado*”¹⁵⁴ Kohan:2006). La segunda, conocida como “el lobby del Holocausto” se refiere a las políticas socioculturales de la comunidad judía internacional. El comentario sobre “el lobby del Holocausto” es el siguiente:

“En Francia, yo entro de la mano de Alejandro Agresti. Porque a mí me conocen por la película de Agresti –*Buenos Aires Viceversa* –, y ahora me invitan a hablar a un congreso en Toulouse, para hablar de la memoria... En realidad debe ser financiado por el lobby del Holocausto, porque en realidad quieren seguir mostrando judíos muertos en Polonia, asesinados por los alemanes. Y bueno, dale, total ahí voy a decir mi discurso, obviamente; no voy a decir el discurso del gobierno francés” (Kohan: 2006).

¹⁵⁴ Fogwill critica directamente la novela *El pasado* (2003), que ganó el Premio Herralde en el 2003. Fogwill considera que el personaje Rimini está inspirado en él y que Pauls no reconoce su superioridad como escritor. La crítica a Piglia es indirecta al ubicarlo como profesor de Pauls, indicando que Piglia sabe enseñar pero no escribir. Las críticas son las siguientes: Alan Pauls y Piglia son las siguientes:

Fogwill: “si yo escribiera lo que pienso de *El pasado* de Alan Pauls, cometería un filicidio. Porque Alan sí, no es un par para mí, es casi un hijo, porque lo conocí a los dieciocho años, cuando él era alumno de Piglia, *laburaba conmigo en mi oficina*... El le dijo una vez a mi hijo que yo era como un padre para él. Si yo escribiera —que lo tengo escrito, mentalmente— *El pasado* leído desde adentro...”

Kohan: “¿Qué quiere decir “leído desde adentro”?”

Fogwill: “Yo soy el personaje. El primer hombre que usó calzado náutico, lapicera Mont Blanc, Dupont. Además, soy el eje, porque soy el tipo que hace aparecer después el cuadro de Ritse. Digo, él hace un parricidio malo, porque a lo largo de todo eso, hace la misma operación de Borges: que los mocasines, que la modernidad, que la droga, que esto, que lo otro, que el yate, que la regata Río de Janeiro-Ciudad del Cabo. Todo eso. Y en ningún momento dice que yo escribo mejor que él. Y eso es lo primero que tendría que decir. Yo digo, por ejemplo, él sabe mucho más francés que yo. Punto. El tiene una mejor formación académica que la mía, que es nula. Eso lo reconozco. Pero yo sigo diciendo que yo escribo mucho mejor que él. Que si vamos a un taller literario, con alguien, el alumno estrella voy a ser siempre yo, porque me van a dar un ejercicio y yo una página se la hago en tres minutos, cuando él empieza a pensar con qué estrategia abordar —abordar subrayado— el texto. ¿Entendés?” (Kohan:2006)

Alan Pauls evoca su relación con Fogwill en el libro *Fogwill, una memoria coral* y cómo la misma se fue degradando a raíz del premio Herralde que recibió su novela. (2014:127.)

Con relación a Beatriz Sarlo, Fogwill no está de acuerdo con un análisis que ella hizo sobre *Los Pichiciegos* (1983). Se trata de su artículo “No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia” (1994). En la novela, Fogwill critica la gestación de la democracia que los militares implementan con la guerra de Malvinas. Considera que Sarlo solo lo entendió doce años después, en los noventa, con el gobierno neoliberal de Menem. El comentario de Fogwill es el siguiente: “Beatriz Sarlo escribe un artículo sobre *Los Pichiciegos*, que a mí no me gusta —digamos, no defiende su interpretación—, pero dice una cosa muy inteligente. Dice que en la situación límite, todo argentino es un muerto, porque carecen de Nación. Creo que Sarlo lo escribió doce años después de su primera lectura. Escribió una segunda lectura cuando ya no estaba Alfonsín. Lo escribió bajo Menem. Cambiaron sus condiciones. Y entendió que lo que yo estaba escribiendo era contra el Alfonsinismo.” (Kohan:2006)

Fogwill realiza el comentario con una ambigüedad enunciativa tal, que permite que sea interpretado como una ofensa personal en la medida que Kohan es de origen judío. Kohan no sólo no le responde durante la entrevista, sino que tampoco lo menciona en el paratexto de la nota. Así, Kohan muestra una inteligencia y sensibilidad poco frecuente entre los entrevistadores de Fogwill al lograr distanciarse de las agresiones dirigidas al ego y concentrarse en lo que le interesa de Fogwill. En mayo del 2007 el blog “Los Asesinos Tímidos” realiza una entrevista a Martín Kohan, que explica su reacción al comportamiento de Fogwill:

LAT- “Se comentó mucho la entrevista que le hiciste a Fogwill”.

MK- “Yo traté de ir a lo que me parece interesante en Fogwill, *Los Pichiciegos* tiene una potencia literaria feroz, una lucidez ideológica terrible. Captó una verdad enorme sobre Malvinas y la Argentinidad. Por eso, si lo tengo sentado enfrente voy a tratar de que hable de *Los Pichiciegos*, y si me provoca no le voy a contestar, porque me parece que es lo que hay que hacer con las provocaciones. Yo quiero que hablemos de *Los Pichiciegos*, y es eso lo que creo que vale la pena para los lectores. El problema vino al editar la entrevista: en la decisión de qué merecía ser incluido y qué no.”

El interés principal de Kohan reside en la obra de Fogwill, en la recepción histórica de la misma y en las estrategias que implementa la figura de autor en relación a los dos primeros términos. El hecho de que Kohan haya evitado mencionar el comentario sobre “el lobby del holocausto” en la zona paratextual de su entrevista, da cuenta de que fue recibido como una provocación pero tiene la capacidad de distanciarse de lo ocurrido y a la hora de editar la entrevista, no utiliza la zona paratextual para vengarse. En el libro *Fogwill, una memoria coral*, Kohan le confirma a Patricio Zunini su comportamiento neutro durante la entrevista a Fogwill. Además, explica que la edición final de la entrevista fue realizada por integrantes del suplemento cultural del diario Clarín y que él no intervino en la misma (2014: 57-58).

Fogwill explica lo que significa dicho comentario en otra entrevista del período, la única que comenta la entrevista de Kohan. Se trata de la entrevista de Alejandro Cavalli realizada en agosto del 2006 para diario *La arena* de la Pampa. Esta entrevista se caracteriza por presentar el lado provocador agresivo de Fogwill en tono festivo y superficial, como lo demuestra la zona paratextual que utiliza tres citas

descontextualizadas que Fogwill pronunció durante el encuentro¹⁵⁵. Lo interesante de esta entrevista, que no queda relevado por el periodista en la zona paratextual, es justamente la explicación sobre lo que quiso decir con el “lobby del Holocausto”. Fogwill se refería a un grupo de instituciones judías muy influyentes en Estados Unidos, especialmente *Claims Conference* de Nueva York que desde 1951 toma medidas de compensación y restitución a las víctimas judías que sufrieron la persecución nazi¹⁵⁶. A partir del 2006, es investigada por el diario judío americano más influyente *The Jewish Chronicle*. Fogwill menciona que Norman Finkelstein la denuncia en su polémico libro, *La industria del Holocausto* (2002), que le valió la destitución de la titularidad en la Universidad DePaul en junio del 2007. En su libro, Finkelstein critica a la comunidad judía americana que explota la memoria del Holocausto por razones políticas y financieras que también benefician la política israelita, corrompiendo la cultura judía y la auténtica memoria del Holocausto. La ambigüedad enunciativa que caracteriza a la figura de autor imposibilita reconstituir su intención original y tampoco es el objetivo del presente análisis. La recepción de dicha polémica en la prensa cultural muestra que si el objetivo de Fogwill era realmente hacer una denuncia al lobby judío americano, no lo logró, en la medida que lo tuvo una recepción orientada en el tono de la ofensa personal.

Fogwill comenta la segunda polémica en la entrevista de Valle. En mayo del 2006, Fogwill se negó a apoyar la candidatura de la poeta Diamela Eltit para el Premio Nacional de Literatura chileno que finalmente obtuvo el poeta Efraín Barquero al año siguiente. El enfrentamiento se produce en el diario chileno *El Mercurio* que publica las cartas de los interesados. La polémica comienza con la denuncia de Carolina Andonje Dracos, una de las fundadoras de la editorial Tusquets, que considera que Fogwill tiene un comportamiento misógino al rechazar la candidatura de Eltit, lanzado por la escritora Lina Meruane desde los Estados Unidos. Fogwill envía una carta al director del diario donde explica que está sorprendido de que le hayan pedido a un extranjero su

¹⁵⁵ Las citas son 1) “jamás pensé que ser chupapijas fuese una ofensa”, 2) “Lo peor de las droga es que te pone en relación con drogadictos y traficantes y te asimila a su moral y a su cultura”; y por último, 3) “Hay cosas más peligrosas que la droga..., el automovilismo, o la acrobacia aérea”. (Cavalli:2006)

¹⁵⁶ Fogwill dice: “Me refiero a un grupo de instituciones vinculadas entre sí y convergente con la *Claims Conference* de Nueva York, que cuenta con el apoyo del Estado Americano y de una parte de la población judía (...) Es uno de los grupos de presión más poderosos de Estados Unidos y su actividad está documentada en el libro de Norman Finkelstein *La industria del Holocausto*” (Cavalli:2006).

voto para un Premio Nacional y que además hay otros colegas argentinos mucho más familiarizados con la poesía contemporánea chilena que él¹⁵⁷. La polémica prosigue en la revista cultural del diario, *Revista de Libros*, que publica una entrevista a Eltit en mayo del 2006¹⁵⁸. Eltit considera que el Premio Nacional de Literatura se configura como un espacio catártico polémico, donde abundan las ofensas personales más que los diferentes posicionamientos estéticos. Además, cuestiona la naturaleza anti-democrática del Premio que en sesenta años de existencia sólo concedió el premio a tres mujeres: Gabriela Mistral (1951), Marta Brunet (1961) y Marcela Paz (1982). Así, aprovecha para denunciar, al igual que Fogwill, que el Premio es producto de una negociación, o como diría Fogwill, “un espacio concertado de poder”. Esta polémica muestra los mecanismos que los integrantes del campo implementan para obtener una candidatura y un premio. Esta polémica se produce, además, en paralelo al destape público en marzo del 2005 del escándalo del Premio Planeta 1997 en el campo literario nacional, que Ricardo Piglia gana con su novela *Plata Quemada*, en la que Fogwill participa a favor de Gustavo Nielsen, uno de los diez finalistas del Premio con su novela *El amor enfermo*, que ganó el juicio contra la editorial Planeta por la poca transparencia del concurso¹⁵⁹.

La tercera y última polémica de Fogwill, tampoco mencionada en la entrevista de Valle, sucede en abril del 2007 y es la impugnación del resultado del Premio Municipal de

¹⁵⁷ Carolina Andonie Dracos realiza la crítica en su columna “Tribu urbana”, publicada el sábado 6 de mayo del 2006. El 9 de mayo el escritor Roberto Brodsky envía una carta al director del diario apoyando a Fogwill. Por último, Fogwill mismo escribe una carta, publicada el 11 de mayo del 2006, donde clarifica su posición.

Ese mismo día, Fogwill da una charla en la Cátedra de Teoría y Análisis Literario de Jorge Panesi en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La charla fue conducida por Ariel Schettini. El objetivo principal era hablar de *Los pichiciegos* que venía de reeditarse por tercera vez. Fogwill no menciona la polémica con Eltit pero su comportamiento durante el encuentro es provocador. Califica a la facultad de “cotolengo” al inicio de la charla (Schettini 2006:1), condicionando de alguna manera el tono del encuentro. Este evento puede pensarse como la cuarta mini polémica del período que no trasciende porque queda suscripta al ámbito exclusivamente académico.

¹⁵⁸ En la entrevista que María Teresa Cárdenas le realiza a Eltit, titulada “Los próximos diez premios Nacionales se los tendrían que dar a las mujeres” y publicada en *Revista de Libros* el 19 de mayo del 2006, Eltit plantea lo ocurrido en términos de género y del poco reconocimiento que las mujeres tienen en el campo, sobre todo aquellas que se mantienen voluntariamente al margen, como en su caso.

¹⁵⁹ Para un análisis en detalle de lo ocurrido, véase la entrada del 24 de Marzo del 2006 del Blog “Garganta Profunda”, titulada: “Piglia/ Planeta: El escándalo”. Disponible en: <http://gargantaprofunda1.blogspot.ch/2006/03/piglia-planeta-el-escndalo.html> (Último acceso 08.04.2014)

Para leer los textos de Gustavo Nielsen, Piglia y Fogwill sobre lo ocurrido, véase el texto de abril del 2005 de Elisa Kalish para *El interpretador*, titulado “Tensiones y contenciones: Nielsen, Piglia, Fogwill y demás”. Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/13ElsaKalish-TensionesYContenciones-Nielsen-Piglia-Fogwill-YDemas.htm> (Último acceso 08.04.2014)

Novela del 2000/2001. El hecho se comenta en la sección cultural del diario *Clarín*, en el diario *Perfil* y en el blog “Tomas Hotel” de Maximiliano Tomas. Fogwill fue seleccionado finalista del premio por su novela *La experiencia sensible* (2001) en diciembre del 2006 pero luego el jurado decidió inhabilitarlo porque en diciembre del 2004 había recibido el Premio Nacional del Literatura 1995/1998 por su novela *Vivir afuera* (1998). Este último premio fue otorgado seis años más tarde por los cuestiones administrativas y Fogwill consideró que fue injustamente vetado para el Premio Municipal. Con su impugnación, Fogwill logra que la novela entre en competición pero obtiene solamente el segundo puesto¹⁶⁰. Maximiliano Tomas explica que lo que Fogwill deja al descubierto con su impugnación son los requisitos para elegir a los jurados ya que el jurado que eliminó a Fogwill era un funcionario que representaba a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) pero no un escritor. Así, las dos últimas polémicas en las que se lanza, resultan productivas para cuestionar y revisar los mecanismos de consagración del campo en la década.

Volviendo a la entrevista de Valle, el último punto que introduce es la importancia de las entrevistas en el universo del autor. Valle finaliza su nota con la siguiente pregunta: “¿Considera que lo dicho en reportajes es parte de la obra, una actividad literaria?”. Fogwill responde: “Sí, por supuesto. Es una actividad ficcional; si la ficción pertenece a la literatura, es literaria. Para un escritor creo que todo es parte de la obra. También la elaboración de su imagen pública.” (Valle:2007). Habitualmente es el lector el que atribuye el estatus de ficción o de realidad a una creación. Fogwill se apropia de esa operación al considerar a las entrevistas como parte de su obra ficcional. La dificultad reside en que la entrevista, como género, no respeta las convenciones de ficcionalidad que Fogwill le atribuye. Así, Fogwill se expone a que el lector no acepte el valor propuesto, que queda asimilado al género que le en principio le corresponde, a pesar de la intención del autor. El lector puede además rechazar la ficcionalidad que Fogwill le atribuye a la entrevista. Fogwill aprovecha de esta ambigüedad en el estatus atribuido a la entrevista para generar los conflictos conocidos en torno a la recepción de su figura

¹⁶⁰ Fogwill escribe una carta a Daniel Couto, director del Departamento “Concursos y Premios” de la ciudad el 3 de abril del 2007. En la misma, pide que se revisen las condiciones que anulan su participación y pide tener acceso a la lectura de las actas del jurado para verificar su composición y los votos emitidos. Para profundizar, véase el resumen de lo sucedido que hace Patricia Kolesnicov en el diario *Clarín* el 6 de abril del 2007, la columna de Maximiliano Tomas en el diario *Perfil* del 22 de abril del 2007 y la carta de Fogwill en su página Web: <http://www.fogwill.com.ar/impugnafogwill.html> (Último acceso 08.04.2014)

ya que lo que para Fogwill es una construcción ficcional para el campo resulta un elemento verosímil. Esta entrevista muestra que el encuentro con el autor tiene una fuerte dimensión ficcional, en la medida que el autor pone en escena una representación que se termina en el momento en que entran en la habitación de Fogwill. Si a inicios de los noventa la figura de autor de Fogwill luchaba por separar vida privada de la vida pública (Xurxo:1993), a fines de esta década, esos aspectos quedan integrados y ya no hay una voluntad de separarlos.

La última entrevista que se analiza es “*Este gobierno es de derecha*”, realizada por Eliezer Budasoff para el diario *Uno* de Entre Ríos en noviembre del 2008. El título es una opinión de Fogwill sobre el gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner emitida durante la entrevista. Se realiza en una habitación de hotel en Rosario puesto que Fogwill participa en la XV edición del *Festival Internacional de Poesía*, organizado por la Secretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe. La entrevista da cuenta de la consagración definitiva de Fogwill, en el sentido de un proceso de institucionalización de su figura que lo ubica en un lugar bastante central del campo literario. Así, la entrevista resulta representativa del tipo de revisión que la figura de autor sufrirá luego de su muerte.

La entrevista tiene un solo paratexto que presenta una figura de autor generoso: “Fogwill, uno de los principales escritores argentinos vivos, es una especie en extinción entre los artistas e intelectuales del país” (Budasoff: 2008). A fin de la década, Fogwill es calificado como una especie en extinción y su “rareza” es connotada positivamente. Luego, hay una introducción donde cuenta una anécdota personal. Su hermana quiere regalarle *Los pichiciegos* y no lo consigue. La compra se convierte en una verdadera expedición y va hasta la Capital a buscarlo. En veinte librerías le dicen que el libro está agotado hasta que al final lo encuentra en un depósito. Esta anécdota incluye a la entrevista en la línea inaugurada por Valle al presentar la saga desopilante de la búsqueda de la novela. A la vuelta del viaje, la hermana le pregunta por la novela y por su autor. Budasoff le responde con cuatro frases que resumen la recepción que las nuevas generaciones hacen de la figura de autor. La primera frase es: “*Los pichiciegos* es el mejor libro que se ha escrito sobre Malvinas”. La segunda es: “Se escribió en tres días, con 10 gramos de cocaína. Un crítico británico que dijo que si hubiese consumido 120 el

libro sería aún mejor". La tercera es: "Es uno de los mejores escritores argentinos vivos". La cuarta y última es: "Fogwill es un viejo bardero, dice lo que se le canta, dice que este país es muy careta. Leé algunas entrevistas, vas a ver, son buenísimas". (Budassoff: 2008). El resumen, y particularmente el cuarto punto, muestran que lo que antes era percibido como una provocación es percibido por las nuevas generaciones como algo que ya no genera estupor ni incomodidad. Además, reconoce las entrevistas al autor, como un espacio legitimador de su figura. De hecho, el último punto, resume el estado de la provocación de Fogwill hacia el fin de la década: Fogwill es un viejo "bardero". La palabra "bardero" viene del verbo "bardear" que en el lunfardo del Río de la Plata significa "revuelta", "confusión" y "caos". Aparece en contextos de situaciones ruidosas, conflictivas, complicadas y problemáticas. "Bardear" tiene tres acepciones: 1) agredir, provocar e insultar, 2) hacer burla o no tomar en serio, 3) vituperar, desacreditar y hablar mal de algo u alguien. El uso de la palabra "bardero" y no provocador o polémico da cuenta del desplazamiento semántico que sufre la imagen del autor porque el tipo de conflicto que genera se entiende en términos familiares y queda asociado a la vejez.

Por último, Budassoff ofrece su hipótesis personal sobre la imagen de autor: "su figura en los campos literarios e intelectuales de Argentina es el resultado de la puesta en escena de una aparición-desaparición, un centelleo constante." (Budassoff: 2008). El periodista considera que la figura que Fogwill instauró a lo largo de treinta años se basó en un juego de ausencia y de presencia simultánea, más que de una estrategia basada en la provocación y la polémica. Además, agrega que hay periodistas que se atribuyen "una pequeña dosis de heroísmo" cuando presentan una entrevista a Fogwill, que tiene mala fama por la manera en que los trata y aclara: "Un mito falso de la prensa. Rodolfo Fogwill es un entrevistador generoso". Luego, explica la cualidad principal de su generosidad: "Forma parte de una especie en extinción delante del grabador: escucha las preguntas, piensa y responde lo que piensa. Su arte en las entrevistas salva a cualquier mal entrevistador del desastre". Para el periodista, Fogwill se comporta exactamente del modo contrario al presentado en otras entrevistas. Esta entrevista es la primera en desmentir abiertamente cualquier imagen negativa de Fogwill y en señalar que si la misma existe es primordialmente por una operación de la prensa para sacar un rédito personal por haberse atrevido a entrevistar a Fogwill. La exageración del

periodista sobre los buenos modales de Fogwill contradice su comportamiento en entrevistas anteriores, mostrando los riesgos de convertir la figura de autor en algo que no es y de esa manera, quitarle su complejidad u al menos reducirla.

En el 2001, Pinedo y Rodríguez se preocupaban por la previsibilidad del comportamiento del autor y también por la reacción del campo, que le había concertado tácitamente el lugar de provocador, quitándole fuerza al personaje y neutralizando el efecto de sus críticas. De hecho, las cuatro frases de la entrevista de Budasoff que resumen la figura de autor resultan demasiado generales y superficiales, pero dan cuenta del modo en que se construye y circula oralmente en el campo. Aún así, el mérito de esta entrevista es rescata lo positivo y esencial de la provocación de Fogwill, sin neutralizar sus críticas.

Por último, en el periodo 2009-2010, Fogwill participa en dos proyectos audiovisuales de diferente naturaleza y alcance. El primero es en una breve escena de la película *El artista* (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat junto al artista plástico León Ferrari, uno de los productores de la película, Horacio González, ya nombrado Director de la Biblioteca Nacional y el escritor Alberto Laiseca, protagonista de la película¹⁶¹. La película cuenta la historia de un enfermero que se apropia de los dibujos de uno de los pacientes del geriátrico donde trabaja, logrando la consagración como artista plástico. El paciente que dibuja fue representado por Alberto Laiseca. La escena que reúne a los cuatro, los representa como unos viejos decrepitos que miran televisión. Es más, librados a sí mismos, perdieron el habla, la conexión con la realidad y esperan la muerte. Esta representación cruel, cínica, les permite ironizar sobre su propio proceso de envejecimiento, gesto que resiste a ser evaluado de manera superficial (Ver anexo A. Foto 25).

¹⁶¹ La película fue producida por León Ferrari. La participación de Fogwill y González se produjo por afinidad. Fogwill es amigo de Laiseca y González de Fogwill. Laiseca escribe una novela con el mismo título que la película luego del lanzamiento de la misma, en contracorriente de las prácticas de transposición de novelas al cine. Para profundizar sobre el comportamiento de Fogwill durante el rodaje, véase el siguiente artículo publicado en *Rolling Stones*: <http://www.rollingstone.com.ar/1007392> (Último acceso 08.04.2014)

El segundo proyecto es su participación en una publicidad de la bebida *Coca-Cola Light* donde lee una parte de su poema “Llamado a los malos poetas”¹⁶². Así, Fogwill cierra el ciclo comenzado treinta años antes, que asocia literatura y mercado, dos aspectos indisolubles del universo de autor. En 1980, Fogwill gana el premio principal de un concurso organizado por Coca-Cola con su cuento “Muchacha punk”. Fogwill no acepta las condiciones del premio, que incluye un contrato con la editorial Sudamericana. Prefiere cobrar el dinero con el que funda la editorial independiente Tierra Baldía, donde publica *Mis muertos punk* (1980), que incluye el cuento ganador. La tapa del libro muestra el título aplastando, mejor dicho, chorreando sobre la tapa de la bebida para mostrar la revancha personal, ya analizado en el capítulo “Los ochenta”. En el 2010, el poema, apropiado por la publicidad se presenta como una reflexión cínica sobre las condiciones en que se crea y se consume la cultura en el marco del capitalismo globalizado en la medida que los poetas quedan al servicio de los valores que impone el mercado, sobre todo los “malos” poetas, que con su mediocridad contribuyen al funcionamiento del mismo.

Para finalizar, hay un retrato presentado a inicios del 2008 que muestra la fragilidad de Fogwill. Se trata de la foto de Fogwill que forma parte de la muestra *¿Qué es un autor?*, presentada el 25 de marzo del 2008 en la galería de arte *Miau*. La muestra, organizada por Paola Cortés Rocca y Sebastián Freire reunió veintidós retratos de escritores. Freire lo presenta con el torso desnudo, la mirada muy seria y fija a la cámara (ver Anexo A. Fotos 26 y 27). La foto en blanco y negro fue realizada en formato digital y retocada con photoshop para crear una textura artificial, que contrasta con la piel de Fogwill y el fondo (Freire:2010). La mirada de Fogwill está despojada de la carga provocadora que tiene en fotografías anteriores. De hecho, expresa alarma o pánico y acompaña la desnudez del torso, dando cuenta de su vulnerabilidad. Al igual que la foto de Alejandra López, analizada en el capítulo anterior, Freire logra representar a Fogwill en otros términos que los habituales. En ambas fotografías, Fogwill enfrenta a la cámara con una mirada directa y reflexiva, despojada de manierismos, que impacta porque en ella se advierte el paso del tiempo y la muerte. John Berger en su ensayo “Appearances” explica que el tiempo transcurrido entre el momento fotografiado y el momento en que

¹⁶² La agencia de publicidad Santos le propuso a Coca-Cola utilizar el poema de Fogwill, recitado por él mismo. La productora *Landia*, de su hijo, Andrés Fogwill, ganó la licitación para filmar el comercial que se estrenó en enero del 2010 en Argentina (Zunini:2010).

se mira la fotografía es extenso en la medida que la foto sólo capta un momento particular. Como estamos tan acostumbrados a ver fotografías no hacemos conscientes esta diferencia temporal, salvo en circunstancias especiales como la muerte de alguien que nos era familiar. En esos casos, las fotografías resultan más traumáticas que los recuerdos sobre la persona porque confirman de manera profética la discontinuidad temporal creada por la muerte (Berger 2013:63).

Por su parte, Martín Kohan (Kohan:2011a) analiza la foto de Sebastián Freire en los términos que Berger lo plantea:

Sabemos que Fogwill firmaba casi todas las fotos que le sacaban, a la par de quienes se las habían sacado. Los ojos desorbitados, abiertos por demás, venían a ser su firma (en la tapa de alguno de sus libros inclusive cumplieron esa función). Pero hay en esta versión una variante mitigada, o aún una renuncia a la diversión habitual en ese gesto, que obliga al que la contempla a resolver si va a concederle o no va a concederle a la muerte el derecho a modificar, con la potestad de lo retroactivo, el sentido de una figuración determinada.

La reflexión de Kohan sobre los alcances de la representación del cuerpo del autor da cuenta de un cambio en la recepción de su figura que habilita a revisar la recepción pasada. En agosto del 2011, a un año de la muerte de Fogwill, Kohan vuelve a reflexionar sobre esta foto (Kohan: 2011b):

Hay una foto de Fogwill; se la sacó Sebastián Freire. Esa foto da a ver una cara muy seria de Fogwill y también una parte del torso, la suficiente para notar la falta de ropa. Pero no es exactamente una desnudez lo que la imagen viene a indicar, sino la presencia de un cuerpo. Freire logró fotografiar, no ya el cuerpo de Fogwill o a Fogwill sin más, sino a Fogwill y su cuerpo, a Fogwill con su cuerpo, como si se tratara de dos cosas distintas, como sugiriendo que era posible (y hasta necesario) pensarlos por separado. Desde que se murió, hace ahora un año, si pienso en Fogwill tiendo a hacerlo a partir de esa foto de Sebastián Freire.

Este segundo análisis completa lo sugerido en el primero. Kohan logra pensar a Fogwill, escindiendo a Fogwill en dos. Esta distinción permite quebrar la identificación entre el personaje construido y el hombre que lo representó, dando cuenta que la muerte en lugar de cerrar un proceso interpretativo, permite renovarlo o revisarlo. En marzo del

2008, el periodista Roka Valbuena publicó una entrevista a Fogwill que escenifica la enfermedad pulmonar del autor en paralelo a la muestra fotográfica. La idea original de la entrevista era seguir a Fogwill en su rutina diaria durante veinte días pero durante el encuentro, Fogwill se desmaya en un taxi y el periodista lo lleva al hospital y vuelve a visitarlo unos días más tarde. En ese segundo encuentro, Fogwill en lugar de conmiserarse de sí mismo, se lanza a establecer una evaluación del canon contemporáneo, donde se incluye a sí mismo. Fogwill realiza esta operación en varias entrevistas, gesto que puede resultar soberbio y arrogante, sobre todo porque se ubica como el barómetro de comparación de dicho canon. La dimensión de la enfermedad y la muerte inminente, resignifican estos gestos histriónicos de Fogwill que van *in crescendo* desde fines de la década pasada hasta su muerte. Si la entrevista de Roka Valbuena anticipa la muerte de Fogwill, la fotografía de Freire clausura el proceso de representación de la figura autoral, y como señala Kohan obliga a repensar la recepción que se tenía de su figura.

Para resumir lo tratado en esta sección, las cuatro entrevistas de este período adhieren a la figura de autor de Fogwill y establecen una recepción positiva de la misma. La entrevista del colectivo *La grieta* (2001) valora el funcionamiento provocador de la figura de autor y no presenta paratextos que le permitan al lector anticipar las evaluaciones de los entrevistadores. Por su parte, Damián Ríos (2001) también explora la dimensión provocadora de su figura, principalmente por su relación contradictoria y conflictiva con el mercado español que no distribuye tres de sus novelas en Argentina. Además, es la única en abordar el estado de la poesía argentina contemporánea. La entrevista de Agustín Valle (2007) presenta el encuentro con Fogwill como una aventura intensa y disparatada y permite reponer las tres polémicas que Fogwill mantuvo en el campo literario. Por último, la entrevista de Eliezer Budasoff (2008) da cuenta de la consagración definitiva del autor en el campo literario entre las generaciones de escritores e intelectuales más jóvenes y anticipa el tipo de recepción que la figura de autor recibirá luego de su muerte.

Conclusión final

“Siempre hay un margen de ilegibilidad en todo texto. Es aquello que la historia de la literatura y la crítica pretenden oscurecer, o de lo que no quieren hablar. Todo texto no se define por su lectura, sino por su ilegibilidad, por su resistencia a ser leído. Nuestro axioma es: el texto que se lee no es el texto que se escribe. En esta disparidad radica el consustancial desequilibrio de estas dos operaciones.”

“La incondición transmoderna”, Nicolás Rosa (1997:55).

Fogwill recurrió a la fractalidad no sólo para reproducir su figura de autor al interior de la obra literaria, sino también al exterior de la misma en la escena pública. En ese sentido, la fractalidad es un recurso que permite dar cuenta de los diferentes niveles de complejidad de su proyecto literario. Una de esos niveles corresponde a la simulación y la incapacidad de acceder al autor original en la medida que los fractales son objetos auto similares que no se caracterizan por una idea de unicidad. Tanto en su obra literaria como en su figura pública, Fogwill siempre representó una figura. En el último caso, sólo a partir del 2006, cuando Fogwill incorpora la fractalidad en su representación fotográfica, esa voluntad de escenificar la virtualidad y la simulación de su figura resultan incuestionables, tal como se analizó en el segundo capítulo sobre sus retratos fotográficos. Es además en ese momento que la fractalidad de la figura pública se vincula o enlaza de manera clara con las figuraciones fractales de su obra literaria que es pionera de este tipo de representación compleja que Fogwill utiliza desde *Los pichiciegos* (1983) e implementa en todas las novelas analizadas. A diferencia de la fractalidad literaria, la representación fractal del autor en las fotografías permite exhibir la apariencia de su cuerpo material. Este no sólo sirve de soporte, también da una clave sobre la fuerza principal de su figura, relacionada con el control, dominio y poder sobre lo que se expone y circula de sí mismo. La autoridad sobre su figura adquiere dimensiones paródicas que habilitan a leerla de manera lúdica. Así, Fogwill se inviste de un poder payasesco con el fin de sorprender y sacar al campo fuera de los patrones y valores preestablecidos o fijos. Su figura de autor posee un espíritu embaucador combinado a una suerte de tontería obstinada para mantener al campo literario en estado de jaque. Para ello, utiliza métodos poco habituales que se configuran como la

antítesis del *status quo* pero que resultan extremadamente efectivos porque se presenta como un anti modelo, como un buen ejemplo de cómo no hay que comportarse. Puede pensarse que la función principal de la figura de autor no es sólo atacar o desinflar el ego de los centros de poder dentro del campo, sino también recordarles su propia falibilidad. A los marginales y los que se ubican en los confines del campo les advierte sobre el potencial de corrupción inherente al poder. Por otro lado, Fogwill muchas veces pidió no ser tomado en serio, como se pudo ver en el análisis de las entrevistas. Este pedido es una clave para entender el funcionamiento del humor y del juego en su proyecto literario, destinado a no tomar las representaciones sociales en serio, pero también a enseñarle al entorno a hacer lo mismo. Así también puede apreciarse una faceta pedagógica en la función de su figura de autor.

Sin embargo, esta enseñanza del anarquismo creó poderosas disonancias culturales e interpretativas en el campo. Peter Sloterdijk, otro gran provocador, reflexiona en su libro de diálogos con Carlos Oliveira *Experimentos con uno mismo* (2003) sobre lo que caracteriza a un autor como una provocación al campo intelectual de izquierda, que se escandaliza cuando aparecen figuras de autor como la de Fogwill. El libro indaga sobre la intoxicación voluntaria fundada en un programa de experimentación con el propio cuerpo, que toma el tipo de abordaje de la medicina homeopática romántica de Samuel Hahnemann, creador de la disciplina. El homeópata debe intoxicarse a sí mismo con todo lo que más tarde va a prescribir a los pacientes enfermos. Así, la reflexión de Sloterdijk sobre el estatuto de autor se basa en la idea de experimentar con uno mismo y ser su propio conejillo de Indias. Para el filósofo, los autores altamente calificados hacen y dicen cosas inauditas, difíciles de oír, experimentan con tesis viejas y nuevas en el terreno lógico y estético. Además, ponen a prueba sus tomas de posición y conocen la tortura y la libertad de la forma. Estas dos últimas parecen indisociablemente unidas en la medida que la conquista de la libertad en la forma la mayoría de las veces es la otra cara del sufrimiento (Sloterdijk 2003:46). Asimismo, considera que un autor es un laboratorio para piezas complejas, para ideas poco practicadas ya que su interior sirve como un espacio experimental en el que se testean y malean materias sintéticas especialmente virulentas por su alto contenido tóxico. Sloterdijk piensa que hay una relación directa entre la grandeza de un autor y la peligrosidad de las materias temáticas que procesa y domina: “de lo inofensivo, sólo brota lo inofensivo, de lo peligroso brota el

pensamiento y cuando el pensamiento encuentra el punto exacto de la forma, surge el momento artístico” (2003:46). El momento artístico aparece cuando el autor se contamina a él mismo con las materias tóxicas que trabaja. Esta descripción coincide en gran parte con la figura de autor de Fogwill que constantemente franquea límites de todo tipo, sociales e individuales. Sloterdijk realiza así una valoración positiva del pensamiento peligroso o arriesgado como el que Fogwill experimenta ya que en lugar de ver la provocación o la polémica como ofensas personales, las concibe como una manera de participar e involucrarse en las dolencias del campo. Así, la figura provocadora del autor adquiere un estatus positivo porque se comprende la importancia de su papel en el campo: curarlo con una sobredosis de su propio funcionamiento.

La provocación y la polémica que Fogwill parece imponerle al campo, en realidad ya se encontraban presentes porque son características inherentes al mismo. Así, su figura da cuenta del alto grado de complejidad del funcionamiento del campo. Fogwill encarna y exterioriza instancias relacionadas con la obtención de visibilidad y la ocupación de un lugar central dentro del campo literario. Este aspecto también puede relacionarse con la fractalidad en la medida que el principio de autosimilaridad resulta ser una característica del campo donde Fogwill opera y que su figura reproduce. La provocación y la polémica le permiten gobernar momentos de transición, introducir paradojas, ejercer la ambigüedad, desdibujar fronteras y atreverse a reflexionar sobre lo que se quiere evitar. También le posibilitan reflexionar en medio del caos y la explosión, más que en la ilusión de un mundo ordenado, continuo y armonioso. Además, el ejercicio sostenido de las mismas lo entrenan a adaptarse al cambio constante y a hacer suposiciones sobre la manera en que la catástrofe va a continuar. Es decir, su trabajo de diagnóstico de la época consiste en realizar anticipaciones catastróficas sobre el estado del país, donde la provocación y la polémica cumplen una función primordial ya que le permiten experimentar la contingencia y la arbitrariedad del orden social, superando la simple comprensión teórica del asunto.

La puesta en ejercicio de la provocación y la polémica le permiten a Fogwill convertirse en la figura de autor que lo caracteriza. Así, se produce una suerte de desdoblamiento fractal de la personalidad en el tiempo que le permite devenir en lo que es. Este tipo de funcionamiento resulta paradójico porque pertenece a una estructura particular de

búsqueda de la verdad, una verdad apasionada por el tipo de emociones que provoca en el entorno y por la manera en que se entrega a los enfrentamientos. Silvia Molloy propone pensar la fuerza desestabilizadora de la pose como un gesto político (2012). Si en la modernidad las culturas se leen como cuerpos y éstos se leen como declaraciones culturales, la pose que ejerza el cuerpo y las conductas que lo acompañen deben construirse en un campo de visibilidad que los reconozca como tales. Además, dice que exhibir no sólo es mostrar, sino hacerlo de manera tal, exageradamente, para que aquello que se muestra se vuelva todavía más visible (2012:44). La provocación y la polémica de Fogwill son entonces gestos culturales exagerados que van a ser interpretados por los integrantes del campo de manera diversa, pero que la mayor parte del tiempo van a ser rechazados o valorados negativamente. Fogwill encarna en su cuerpo un principio de subversión violenta al orden establecido y esto resulta insostenible para un sector del campo. Este último reacciona como se hace habitualmente ante el peligro o ante lo desconocido, rechazando la propuesta en lugar de reflexionar sobre lo que su figura está cuestionando en profundidad. De alguna manera se necesita una suerte de preparación para confrontarse a una figura como la de Fogwill que al mismo tiempo que agrede al supuesto oponente, presenta un juego liberador y disociador de la idea misma de identidad a partir de la dramatización de la pose de provocador. El “yo” de su figura de autor no se configura como un ente estable, sino como un devenir inconstante y puede permitirse ser absurdo, incoherente y hasta sobre exponer esas contradicciones en la representación que hace de su figura. Fogwill se pone a prueba hasta rayar los límites de la autodestrucción, como lo prueba, por ejemplo, en el plano de su vida privada su persistente adicción a la cocaína.

Fogwill concibe la provocación y la polémica no como un producto contradictorio entre lo que critica y lo que él mismo hace, tal como Horacio González le reprochaba al considerarlo un “agonista arbitrario” (1997), sino más bien, como la manifestación de las posibilidades de exuberancia y abundancia que otorga la vida. Si bien las polémicas y provocaciones parecen funcionar como un desgaste de energía banal, las mismas obedecen a una experiencia hedonista de goce de la vida, que supera el entendimiento racionalista, sobre todo para un autor que se sabe enfermo y que pronto va a morir. Al final de su novela *Vivir afuera* (1998), Fogwill ficcionaliza su propia enfermedad, una hospitalización y muerte cercana a través del personaje y *alter ego*, Gil Wolf, que estuvo

hospitalizado en el Hospital Fernández antes de conocer a Mariana, la prostituta con HIV positivo que hace un tratamiento en el mismo hospital (1998:273). Además, la hospitalización del autor (debido a su enfisema pulmonar que le impedía respirar) es también uno de los escenarios de la entrevista de Roka Valbuena en el 2008 ya que Fogwill se desmaya en un taxi porque le falta oxígeno y el periodista lo lleva al hospital, donde Fogwill permanece en observación unos días.

Este temprano principio de consciencia sobre la duración limitada de la propia vida brinda una dimensión más profunda a la figura de autor, relacionado con un interés por la potencia vital de la existencia y la experimentación de la intensidad. En este sentido, puede pensarse que su figura toma la gran responsabilidad de arriesgarse más, de rendir más y de asumir hasta las últimas consecuencias los efectos de su representación de autor. Esta sobreexposición implica que todo lo que exponga pueda ser utilizado en su contra. Al mismo tiempo también puede ser utilizado para su defensa, como sucede en esta conclusión final. Así, las querellas y experimentaciones le permiten obtener conocimientos específicos que considera autorrealizaciones personales, como por ejemplo cuando se adjudica la promoción de poetas marginales o desconocidos para el campo a través de su actividad de editor independiente a inicios de los ochenta. Asimismo, estima que los errores cometidos son equivocaciones personales, como lo demuestra el hecho de que se haya arrepentido por las polémicas iniciadas con Noemí Ulla y Miguel Bonasso, entre otros (Bizzio:2008) o que diga que más allá de las ofensas impartidas aprecia a los contrincantes (Valle:2007).

La búsqueda de la vitalidad y la intensidad en la figura de autor declina muchas veces en narcisismo y megalomanía. Si bien el campo tiende a evaluar estos aspectos como negativos, al presentarlos asociados a la locura (Boido:1998), a lo políticamente incorrecto (Warley:1990) o a un materialismo exacerbado que fuerza los análisis políticos, convirtiéndolo en un disidente dentro de la izquierda intelectual (González , Horacio:1997), Fogwill mismo invita a considerar sus exageraciones como cómicas y ridículas al realizar una revisión retrospectiva de su vida. Así, paradójicamente es en este momento que se realiza en tanto autor, o mejor dicho, que deviene aquello que su figura exalta: el poder del propio devenir y la satisfacción egoísta de la imagen que uno tiene de sí mismo. En esa representación paródica, pocas veces percibida como tal por el

campo, se implicó en una tortuosa actuación de ser lo que no era para intentar llegar a ser lo que era. En este sacrificio perdió su reputación profesional. Las polémicas y las provocaciones pensadas desde la perspectiva de la defensa que implementa el autor, muestran a un Fogwill que preserva su propia causa en nombre del momento del mundo que está analizando. Además, las mismas se transforman en eventos peligrosos que corren el riesgo de ser interpretadas sólo como ataques a contrincantes mal equipados para la batalla. ¿Qué es lo que dice Fogwill sobre sus contemporáneos y a través de ellos sobre sí mismo?

La figura de autor de Fogwill también hace uso de la simulación para cumplir su función reguladora en el campo. Utiliza un método basado en la ley de los semejantes donde aplica dosis constantes de provocación y polémica para corregir los desvíos del campo. Al mismo tiempo, su figura desarrolla la fuerza necesaria para mantenerse incontaminado e indemne de los las desviaciones a las que el campo se entrega. Horacio González en su libro *Retórica y locura* (2004) analiza la simulación en la obra de José Ingenieros. Presenta los diferentes tipos de simuladores que Ingenieros retrata, entre los que se destaca, el fumista, un simulador nato que no simula para obtener ventajas inmediatas, sino que lo hace por una tendencia innata o biológica de su conducta (González 2004:97). Esta actitud desinteresada permite introducir a la simulación como elemento lúdico que lo lleva a representar el papel del tramposo, del burlador. Una de sus características principales es el placer intelectual que le produce burlarse de otro, particularmente de los espíritus refinados, intelectuales en lugar de la gente simple. El fumista tiene o siente la libertad de decir y hacer lo primero que le viene al espíritu. González explica que José Ingenieros consideraba que este personaje cándido no había sabido adaptarse a la hipocresía social y lo catalogaba de “idealista”. González también dice que la ley del simulador lleva a pensar que cuando el mismo lucha contra la mentira social, es un héroe derrotado y que “cuando pierde la esencial gratuidad artística de esa lucha, es un infausto anarquista” (2004:99). Así, se establece un vínculo entre la simulación, el idealismo y el anarquismo, tres elementos presentes en la figura de autor de Fogwill, ya que pone en crisis la idea de verdad social garantizada no sólo en el plano individual, tanto como la noción de fumista, sino también en el plano histórico-social. La operación de la figura de autor consiste en subvertir los polos de fuerza ya que es él quien se burla del campo antes de que éste lo desprecie. Además Fogwill rechaza la

negociación y el diálogo de igual a igual con personalidades que considera inferiores, mezquinas o perdedoras. Por otro lado, en el plano de las filiaciones, entre aquellos que considera iguales, Fogwill es generoso, como lo demuestran su trabajo de editor y los numerosos artículos donde promociona la obra de escritores que considera talentosos. Sin embargo, quiere ocupar un lugar central dentro de ese grupo selecto y se comporta como un sol, dominando, penetrando y marcando a esos escritores, como lo muestra por ejemplo la transcripción de una corrección minuciosa de un cuento de Gustavo Nielsen que Fogwill realiza (Mansalva 2010:351-383), o las anécdotas que se evocan sobre el autor (Zunini: 2014).

La serie de oposiciones que se fueron señalando, como por ejemplo, simulación/búsqueda de la verdad y autopreservación/autodestrucción, forjan un mito alrededor de su figura. Sin embargo, convertirlo en mito implica describirlo de manera tal que no pueda pasar más nada con él, sobre todo en el sentido que deje de impactarnos. Una mitificación rápida y superficial resulta peligrosa porque al hacerla legible a su figura, la congela en un repertorio de lugares comunes que le quitan la fuerza disruptiva original. Fogwill mismo que se reconoce como su propio y único discípulo, no se dejaba absorber por los atributos de su figura, a la que lograba poner entre paréntesis y observar con la suficiente distancia para percibirla no como un objeto compacto, sino más bien como hueco. Así lo prueba el uso paródico que hace de la máscara que Gustavo Nielsen fabrica en el 2006 a partir de la tapa del suplemento cultural del diario *Clarín*, analizada en el capítulo dedicado a las fotografías. Con ese gesto, Fogwill muestra que los experimentos encaminados a construir un yo estable a partir de las expectativas sociales terminan produciendo una figura de autor irrisoria. Además la complicidad de Fogwill en dejarse fotografiar con una máscara de sí mismo también da cuenta de que no se toma en serio la manera en que es representado en la prensa cultural, que elige configurarlo de acuerdo a patrones banales, groseros y esquemáticos de una noción de mal católica.

Por otro lado, Fogwill establece con los medios de comunicación escritos una relación de dependencia indeseada por la manera en que se concibe la difusión y la promoción de la obra en el mercado literario contemporáneo, donde los mismos cumplen un rol fundamental. A inicios de los ochenta, Fogwill colaboraba en algunos medios de prensa porque consideraba que eran espacios críticos para analizar la sociedad argentina. En

los noventa, con la implementación de políticas neoliberales, que privilegian los conglomerados mediáticos, Fogwill decide retirarse de esa esfera y dedicarse a la literatura. Sin embargo, por más de mantener prejuicios contra el funcionamiento de los medios (Russo:1992, Warley:1990) al mismo tiempo añora obtener la visibilidad y el éxito que sólo puede proporcionarle la participación en el mundo mediático, como bien satiriza en su poema “El antes de los monstruito” (1998).

La relación entre intelectuales y escritores con los medios se ha convertido en una cuestión de lucha cultural ya que los últimos han desplazado a los primeros al transformar radicalmente las relaciones de poder. En esta nueva configuración, el poder de los escritores fue transferido a los profesionales audiovisuales. Sólo en el período 2000-2010, Fogwill logra transformar la relación con los mismos. Por un lado, recurre a la simulación para poner en escena una figura de autor polémica y provocadora, que sirve a los fines de los medios de prensa, relacionados con la búsqueda constante de novedad y conflicto. Además esa simulación también se la aplica a él mismo en la medida que es consciente del uso de la máscara que está realizando. Por otro lado, se sirve de la burla, tal como un fumista lo haría, para divertirse con los efectos de su personaje sobre los medios de prensa, o mejor dicho de sus integrantes. Ambos momentos en su relación con los medios de prensa forman parte de un gesto paródico ya que logra conservar la forma de lo que se espera que haga pero altera el contenido, introduciendo caricaturizaciones y fuertes contrastes en su figura de autor. La parodia como procedimiento desvela la relación que se mantiene entre forma y contenido y obliga al receptor a reflexionar sobre los convencionalismos y la artificialidad de la figura de autor que presenta en la prensa. Además su parodia posee un carácter metadiscursivo que la vincula a la fractalidad por su capacidad de realizar *mise en abyme* de la figura de autor.

La fractalidad opera principalmente en las figuraciones del autor hacia dentro de los relatos de ficción y hacia dentro de los retratos fotográficos de mediados del 2000. La función de la fractalidad es dar cuenta de la discontinuidad y de la fragmentación de la figura de autor. La parodia, por su parte, opera más bien en el plano de la representación pública de la figura de autor y tiene una función de deconstrucción y desestabilización del sentido, fortaleciendo el efecto de ambigüedad de lo que la figura de autor enuncia.

Si en principio la fractalidad y la parodia parecen oponerse en realidad se complementan al permitir amplificar los efectos de recepción de la figura de autor en la prensa y en el campo. Además, se yuxtaponen estructuralmente y logran compensarse, proponiendo una figura de autor infinita, inagotable. Cada uno de estos planos hace referencia a diferentes instancias de la figura de autor y dependiendo de cual pista se prefiera seguir, se pueden reinterpretar y reescribir alguna de las versiones anteriores de la figura de autor.

La recepción de la figura de autor en la prensa muestra que su manera de aprehenderla es mucho más simple, lineal y literal ya que su objetivo principal es servir a los intereses de los medios de comunicación de masas, en lugar de profundizar o reflexionar sobre la complejidad de una figura como la de Fogwill. Realizar una evaluación final de la recepción de la figura por parte de los otros integrantes e instituciones del campo no es una tarea fácil por la variedad de factores que condicionan dicha recepción, tal como se mostró en esta investigación. Lo único certero es que el campo también falló en comprender no el funcionamiento de la figura de autor, sino su fin y su función en el mismo, ya que no pudo ver la función de espejo que Fogwill realizaba al mostrarle sus zonas oscuras, ni valorar la dimensión catártica de su figura.

Anexo A. Lista de fotografías

FOTO 1. Retrato de Fogwill en *El porteño* N° 29 de mayo de 1984.

FOTO 2. Contratapa de *Ejércitos imaginarios* (1982).

FOTO 3. Contratapa de *Los pichiciegos* (1983).

FOTO 4. Tapa de *Música Japonesa* (1982).

FOTO 5. Tapa de *Pájaros de la Cabeza* (1985).

FOTO 6. Tapa y contratapa de *Mis muertos punk* (1980).

FOTO 7. Retrato de Fogwill realizado por Jorge Revsin para la tapa del N° 20 de la revista *Babel Revista de Libros* (1990)

FOTO 8. Retrato de Fogwill realizado por Silvina Colombo para la revista *La maga* el 30 de septiembre de 1992.

FOTO 9. Retrato de Fogwill realizado por Alejandra López para el libro *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores* (1995).

FOTO 10. Retrato de Fogwill realizado por Alejandra López para el N° 27 de la revista *Diario de Poesía* (1993).

FOTO 11. Retrato de Fogwill realizado por Oscar Piñeiro para la revista *La Nación* el 18 de julio de 1993.

FOTO 12. Tapa del suplemento *Radar* de *Página/12* el 8 de noviembre de 1998.

FOTO 13. Fogwill en el suplemento *Radar* de *Página/12* el 8 de noviembre de 1998.

FOTO 14. Entrevista de Fernández Cicco para la revista *Noticias* el 17 de octubre de 1998. Fotos de Fogwill realizadas por Alejandro Chaskielberg.

FOTO 15. Retrato de Fogwill reflejado en un espejo vestido de mucama, realizado por Ernestina Pais para la entrevista de Damián Ríos en el N° 60 de *Los Inrockuptibles* en octubre del 2001.

FOTO 16. Retrato de medio cuerpo de Fogwill con torso semi desnudo, realizado Ernestina Pais para la entrevista de Damián Ríos en el N° 60 de *Los Inrockuptibles* en octubre del 2001.

FOTO 17. Retrato de Fogwill realizado Diego Fernández Otero para la tapa del suplemento *Ñ* N° 130 del diario *Clarín* del 25 de marzo del 2006.

FOTO 18. Foto de Fogwill con una mujer usando máscara de Fogwill en el Blog “Milanesa con Papas” de Gustavo Nielsen del 30 de marzo del 2006.

FOTO 19. Foto de Fogwill con máscara de Fogwill en el Blog “Milanesa con Papas” de Gustavo Nielsen del 30 de marzo del 2006.

FOTO 20. Retrato de Fogwill escribiendo en la computadora junto al suplemento cultural de *Clarín* del 2006 realizado por Daniel Rodríguez para el suplemento cultural Ñ N° 309 del diario *Clarín* del sábado 29 de agosto del 2009.

FOTO 21. Retrato realizado por Daniel Rodríguez de Fogwill leyendo el suplemento cultural Ñ N° 130 del 2006.

FOTO 22. Retrato de Fogwill realizado por Catalina Angelinetti para la edición online de *Rolling Stones* (2007).

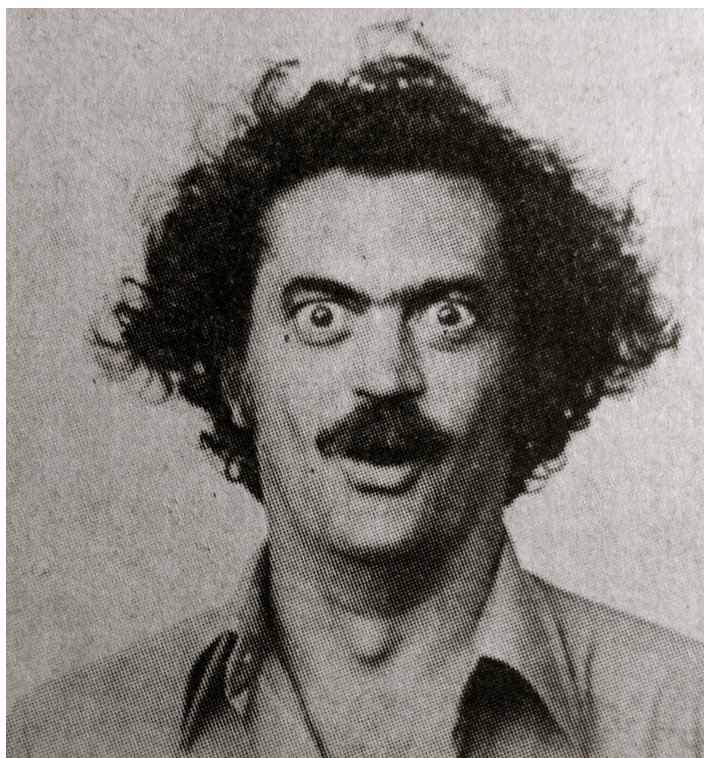

FOTO 23. Retrato de Fogwill realizado por Diego Sandstede para la Revista *C* el 27 de marzo del 2008.

FOTO.24. Retrato de Fogwill realizado por Diego Sandstede para *Letras Libre* (2011)

FOTO 25. Escena de la película *El artista* (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat.

FOTO 26. Primer retrato de Fogwill realizado por Sebastián Freire para la muestra fotográfica *¿Qué es un autor?* (2008).

FOTO 27. Segundo retrato de Fogwill realizado por Sebastián Freire para la muestra fotográfica *¿Qué es un autor?* (2008).


Ejércitos imaginarios enrola a dos que se asilan del terror fundando una pareja que copia, en escala amorosa, los sutiles recursos del Estado; convoca a otro que arma y desarma su pasión como versión textual del acto sexual y, en el frente opuesto, presenta a alguien que sueña que puede resistir al sueño, mientras duerme en la víspera de una "liberación", que opondrá la pesadilla de las armas a la "única verdad" que reconoce el amo: la división humana obrada por la obediencia y el castigo. Hay un cuentista imaginario que exhibe su aparato narrativo sugiriendo que en todo relato hay seducción y violación. Otro relato historia el carácter onírico de los mecanismos sociales de imposición de fines colectivos, en tanto que el sueño muestra en otro los efectos de realidad que se resisten a la elaboración —el cuerpo, el tiempo, la muerte. Esta última es tema también de dos relatos. En uno se la asume como proyecto voluntario que puede reordenar una existencia, en tanto que en el otro se la suprime, para indicar que, desde la perspectiva de la eternidad, la historia y el mundo de los hombres pueden resultar objetos monstruosos, meros sujetos de la indiferencia.

Ejércitos imaginarios es el tercer libro de relatos de Fogwill. Le antecedieron *Mis muertos punk* (1980) y *Música japonesa* (1982).

Foto de tapa: Fiora Bemporad


Volumen simple

Las nuevas propuestas / 36

 **Centro Editor de América Latina**
más libros para más


\$ 135.000.-
\$a 13,50.-

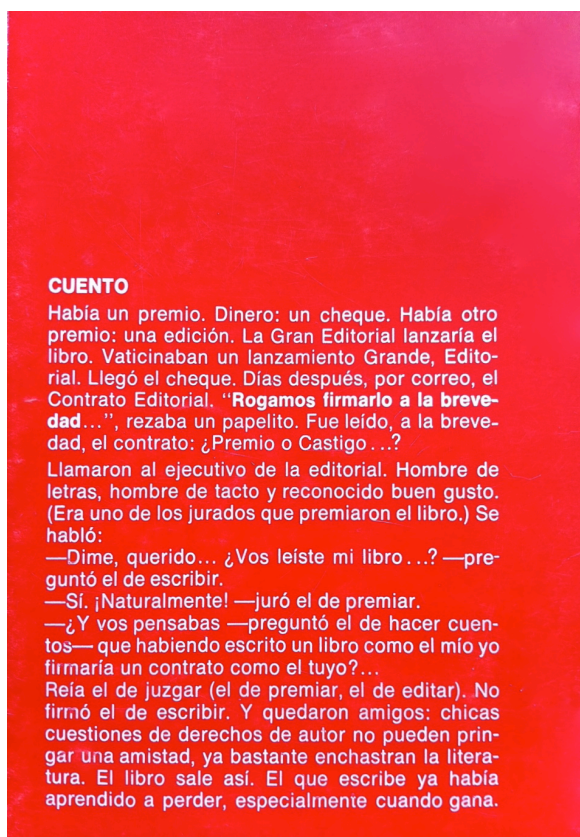
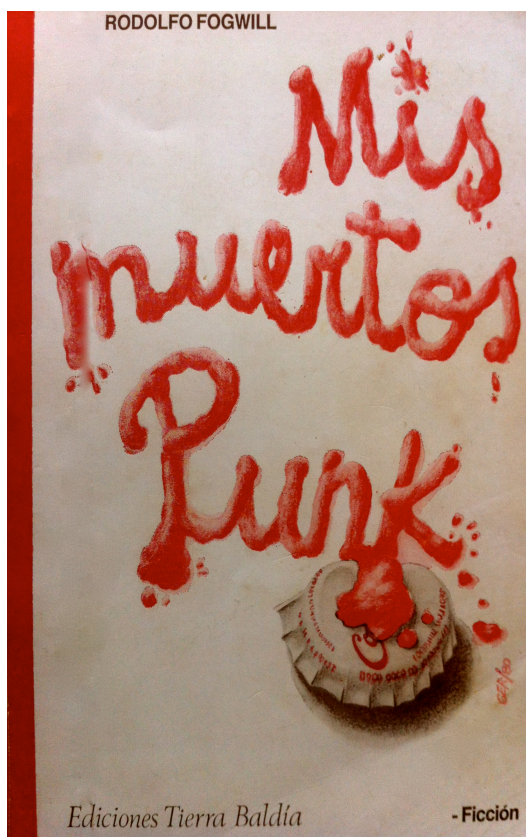
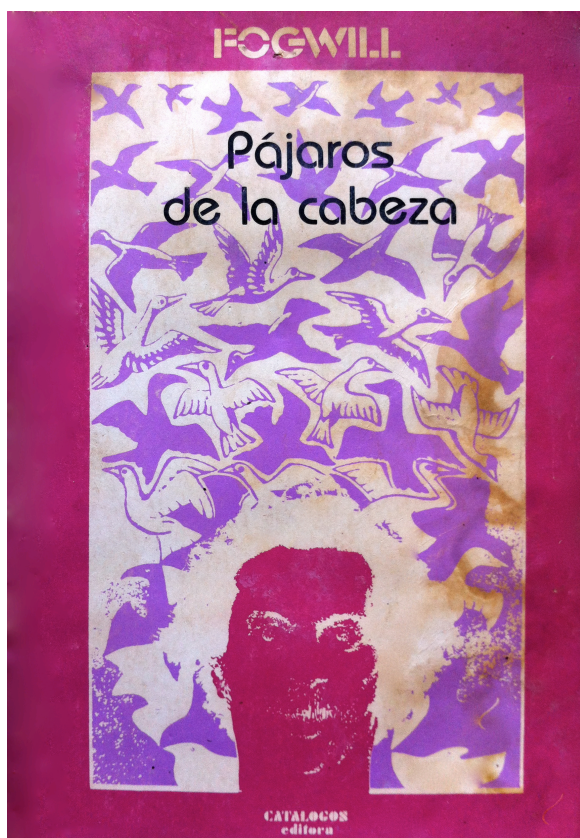
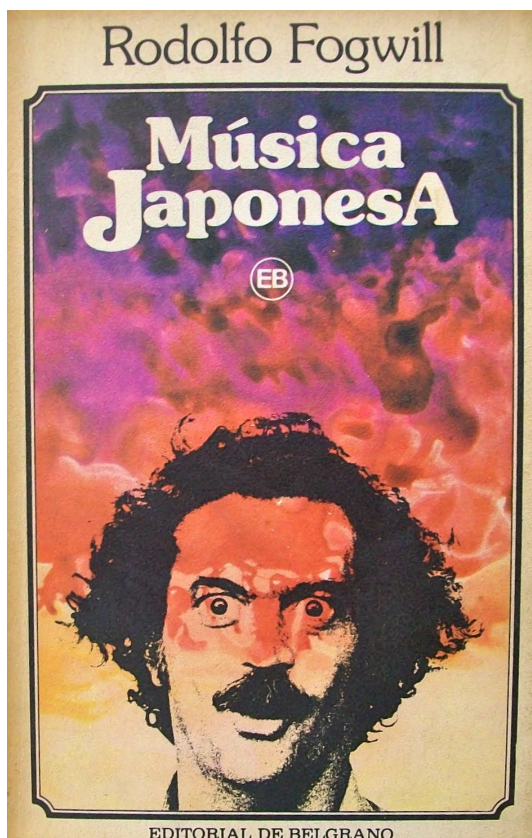
Los Pichy-cyegos



Había una guerra, y en esos días, los personajes de las novelas seguían "encendiendo" cigarrillos, "descendiendo" escaleras y "ascendiendo" a "automóviles". Desde cualquier lugar, les "extendían" objetos, o ellos "extendían" alguna cosa a su "interlocutor". Los ricos de los libros del país goraban, o padecían dolores metafísicos, mientras sus pobres, que no habían accedido a los beneficios de las escuelas del país, (gratuitas y laicas, en todos los sentidos de ambas expresiones), hablaban un lenguaje imaginario, parecido al de las mucamas esclavizadas en las casas de clase media donde los mismos libros solían escribirse. Algunos locos atravesaban el aire negro haciendo señas; nadie los vio. Mientras, desde el Estado, una alianza de hombres de empresa y hombres de armas en vísperas de su retiro, emitía sus proclamas y sus jergas: un rodito uniforme. Bailábamos. Todo el país era una intensa reaguadía desbandándose en círculos alrededor del mismo punto. En esos días fue concebido el plan de *Los Pichy Cyegos*. La versión que ahora publican es la misma que desde junio de 1982 ha sido hojada y calculada por la mayoría de los editores argentinos y no fue escrita "contra la muerte" ni contra la idea de la muerte y la idea de la guerra, sino contra la realidad que impone un mismo estilo hipócrita de realizar la guerra y la literatura.

Fogwill (1948), es sociólogo. *Los Pichy cyegos* escrito en junio de 1982, es el cuarto libro de narrativa que publica. Le precedieron *Mis Muertos Punk* (Tierra Baldía, 1980), *Música Japonesa* (Editorial de Belgrano, 1982) y *Ejércitos imaginarios* (Centro Editor de América Latina, 1983).

 **Ediciones de la Flor**




Bárbaros:
Literatura
brasileña de
Cordel

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Jesús Díaz

Revista Mensual, Año III, Nº 20,
Noviembre 1990, A 25.000

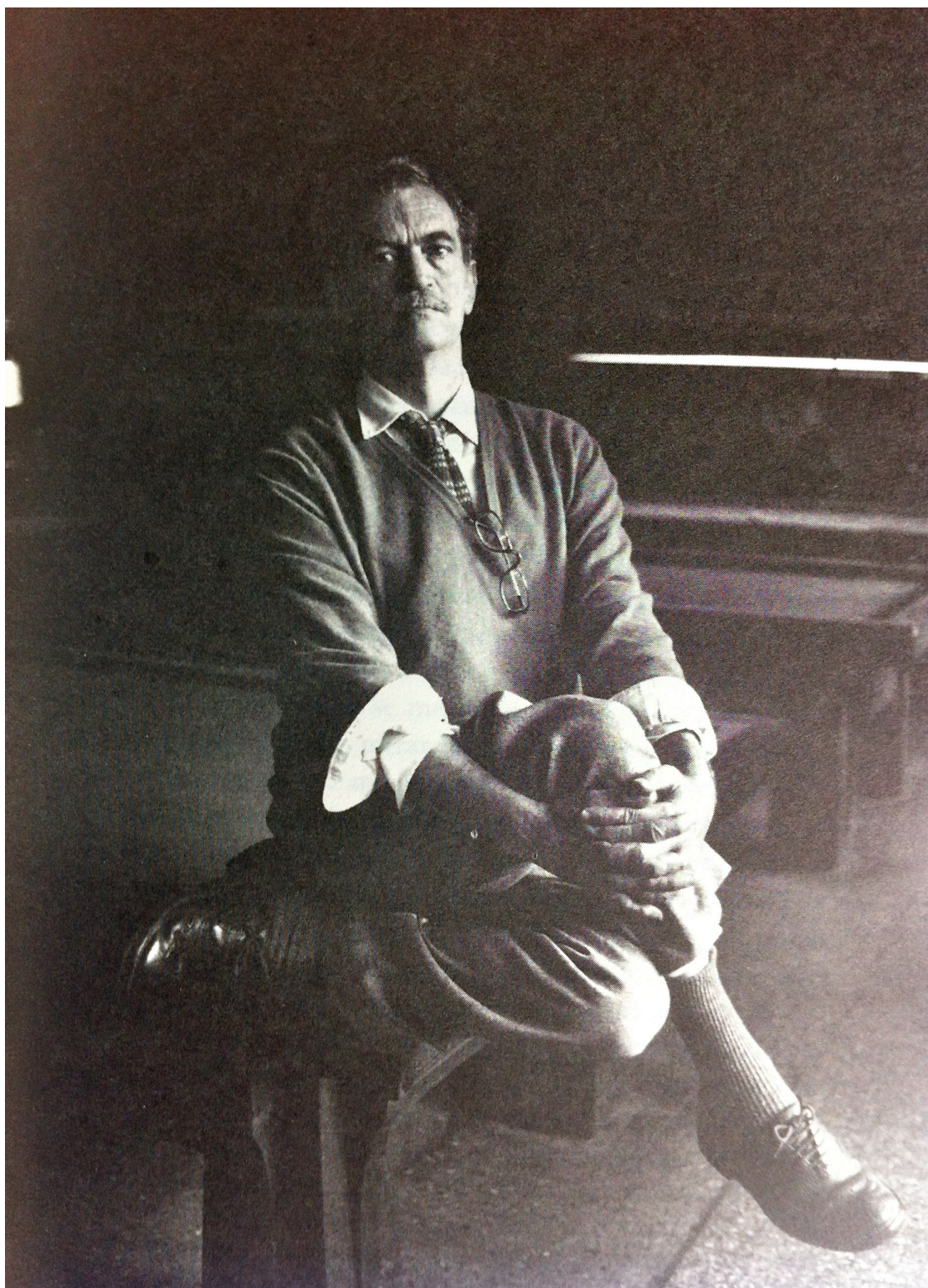


Dossier: FOTOGRAFIAS. LA LUZ ARGENTINA

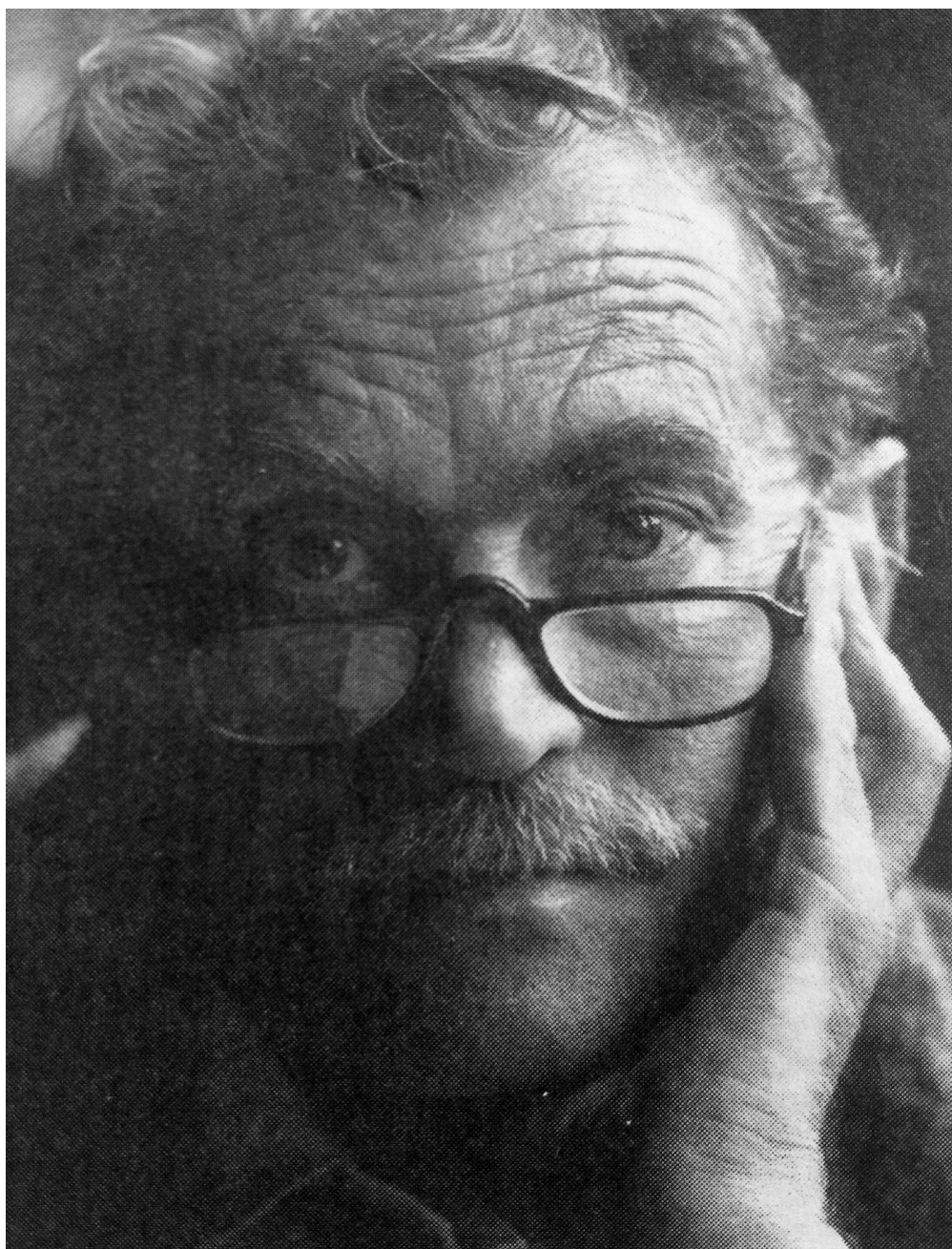
Eduardo Grossman/ Dani Yako/ Adriana Lestido/ Eduardo Longoni/ Cristina Fraire/ Alejandro Kuropatwa/ Marcos López/ Oscar Pintor/ Juan Travnik

• El libro del mes: Fogwill: *La Buena Nueva* • Anticipo: diálogos con Peter Handke • Lecturas: Ginsberg por Burroughs y viceversa • Polémica: Respuestas a César Aira • Además: comentarios, novedades, investigaciones y todo sobre el mundo editorial.









CULTURA



Quizá porque no nos vemos jamás, le tengo un cariño enorme. Como narrador está ahí con Borges, con Arlt, habitando en la biblioteca de la memoria."

Euro Gendreau

LITERATURA

Es uno de los escritores más talentosos de la Argentina. Lo acusan de demente, milómano y lo comparan con Charly García. En 1979 estuvo preso por estafa. En noviembre sale su nueva novela.

Bastaría con leer 'Mis muertos Punk' y los 'Pichiciegos' para darse cuenta de que uno tiene entre manos a un escritor notable."

Edurne Beldarrain

44 Durante 17 años fui objeto del psicoanálisis y eso me acostumbó a ser mal entendido. Fui cocainómano y eso alteró mis relaciones sociales y me robó un tiempo precioso."

Es el escritor más interesante de la generación de los 70. Escribe como los dioses, tiene una potencia formidable, originalidad y buen gusto literario."

Juan Fom

Me enteré de que él había muy mal de mí, a través de una psicóloga amiga. Fogwill para mí no existe, y de lo que no existe no puedo opinar."

Marta Escobar de Mendi

¿Quién es Fogwill?

CULTURA



Es un transgresor nato. Se pelea con la gente, con las instituciones, aunque, en el fondo, lo que va a quedar finalmente es su poderosa literatura."

Vicente Barrón

44 La obra nace cuando no se halla nada que valga la pena afirmar. Ser director de encuestas me enseñó que la gente no sabe lo que hace, no dice lo que sabe y jamás hace lo que dice."

Fogwill es interesante como un tábano de las buenas costumbres. El polígito es cuando se convierte en una suerte de oficialista de la disidencia."

Marta Muro

Sus medios fueron más curiosos lo adoptarían como espectáculo, sería el personaje ideal. Es un novel brillante con ganancias en los bollos."

Gracia Basso

44 La obra nace cuando no se halla nada que valga la pena afirmar. Ser director de encuestas me enseñó que la gente no sabe lo que hace, no dice lo que sabe y jamás hace lo que dice."

44 La obra nace cuando no se halla nada que valga la pena afirmar. Ser director de encuestas me enseñó que la gente no sabe lo que hace, no dice lo que sabe y jamás hace lo que dice."

Pilar: "Tiene una única desgracia en prisión: por que le autorizaron un libro había que pasar por un cura y los permisos tardaban un mes. Una locura."

Menemso. Cuando las obras no llegaban a la red, Fogwill las sustituía señalando viejas lecturas en la memoria. Después de un tiempo, se aprendió en los los "Cuatro cuarteles" de Shakespeare. "La vida nueva" de Dante y los poemas de Álvaro de Campos y mucho más dice él. La nitidez para retener literatura la compensó con debilidades y baches espasmosos para recordar donde ha puesto cada cosa. "No hay gente viva que haya perdido tantas cosas, cosas, muebles, armas, cámaras, ropas, disquetes, discos y libros como yo", se enorgullece Fogwill al revés. "Hace veinte años me resigné a vivir sin biblioteca." Es verdad: hoy en su departamento de Palermo no conserva más de 20 libros. A propósito de eso, él expone toda una teoría sobre qué es preciso leer y que no: "Cada autor merece ser leído. Pero la gente merece leer lo que necesita leer. Y en el fondo no necesita leer nada. Los elevados son tan desgraciados como los que no leyeron un comino". Por las dudas, ahora se cuida de no impresionar: cosas específicas para no olvidar una de sus grandes virtudes.

Menemso. A veces pasa semanas sin escribir una sola palabra", nota su mujer, quien como él se zambulló en largas meditaciones de yoga. Hoy tienen dos hijos, el cuarto y quinto de Fogwill. Pero cuando Quirque está inseguro es una máquina: se levanta a la mañana y se queda escribiendo hasta la noche azarosa. Se puede pasar semanas enteras así."

Estos requisitos están para determinar la calidad de un texto, pero más la mentira. Como hace un autor para que el que lo lea, mastique y se

OCIO, CULTURA Y ESTILOS EN PÁGINA 12 • AÑO 3 • N° 117 • DOMINGO 9 DE NOVIEMBRE 1998

Folk & Pop
Vuelven Beck y Lyle Lovett
Para que su entrada tenga valor
Las mejores películas del Maripá Festival

RADAR

Freud, Einstein y yo
La primera gran retrospectiva de Matta
El síndrome de la página en negro
Rep entrevista a Benavides Bedoya

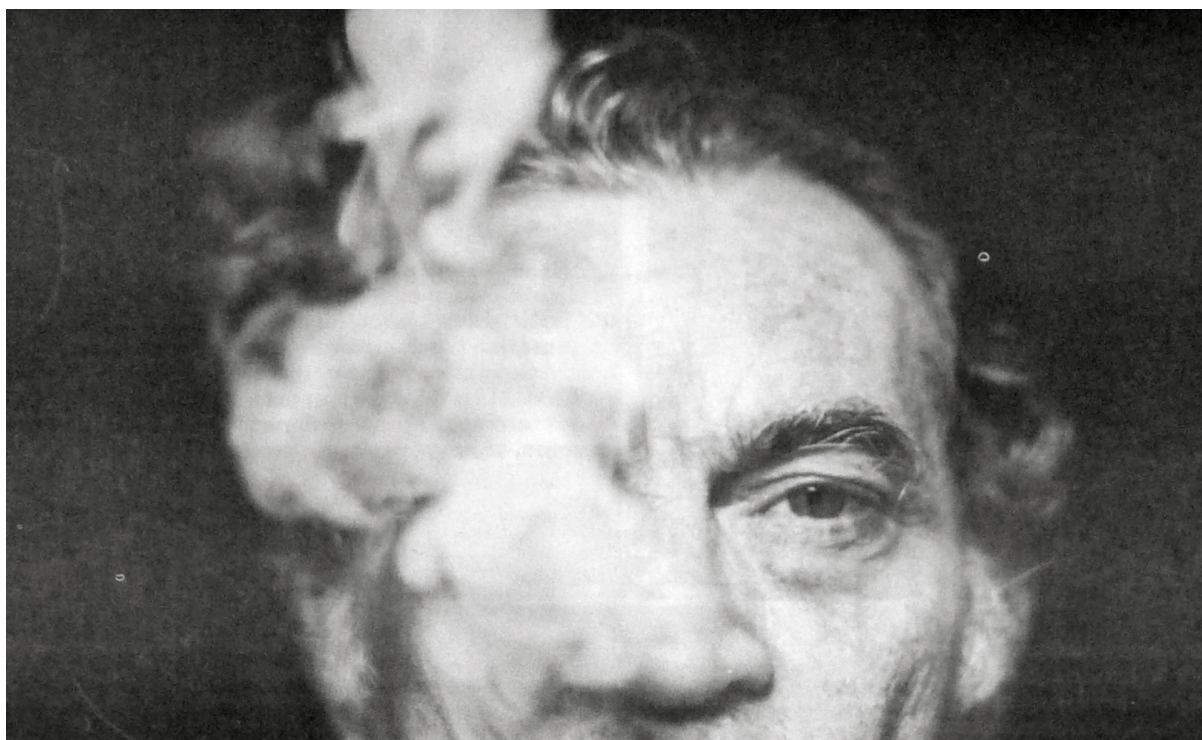
LOS TRES CHIFLADOS

PAVLOVSKY

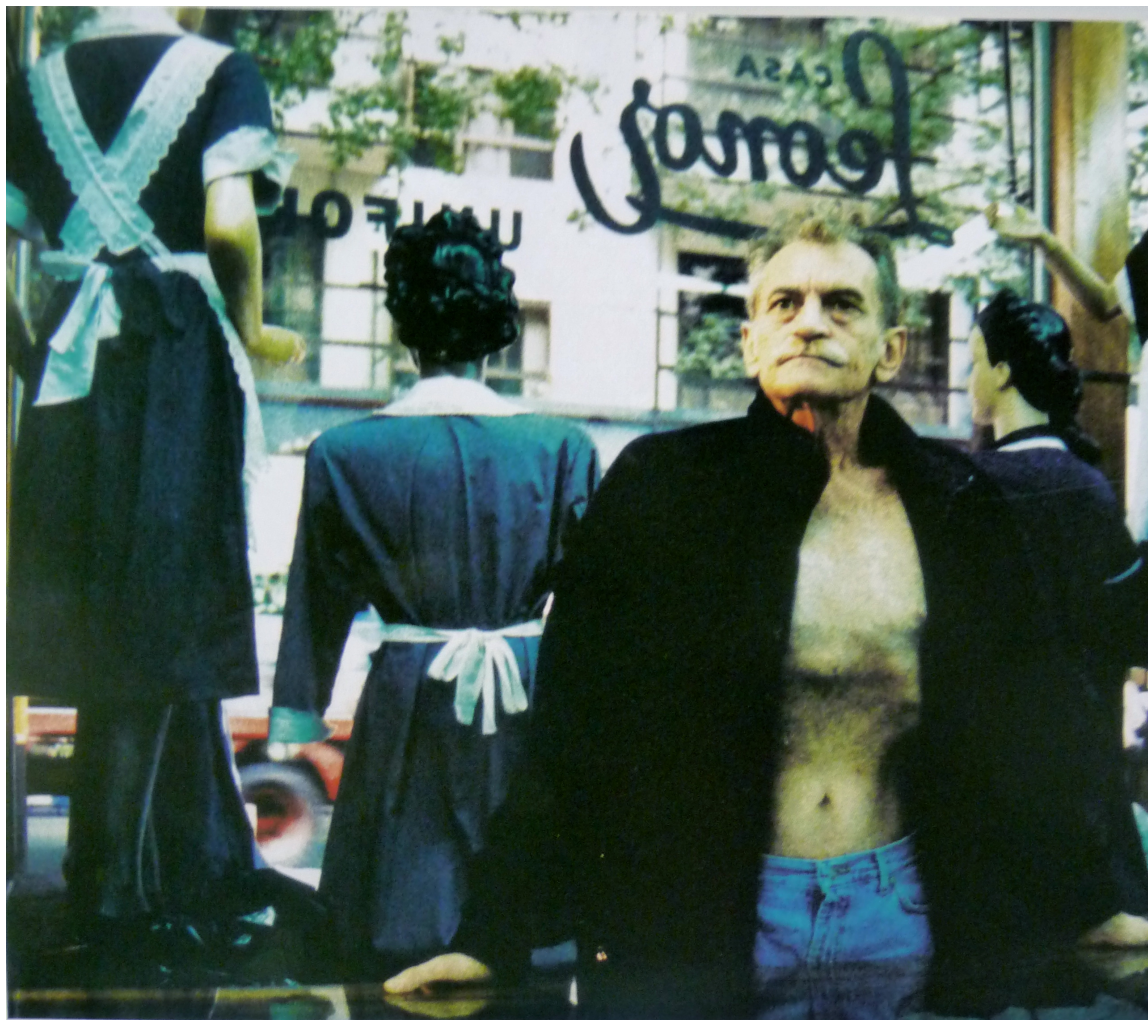
FOGWILL

BRISKI

TATO PAVLOSKY Y NORMAN BRISKI HACEN POROTO Y FOGWILL PUBLICA VIVIR AFUERA:
 INEQUÍVOCOS SÍNTOMAS DE QUE LA LOCURA DEL ARTE GOZA DE BUENA SALUD.









Revista de Cultura

Clarín

.130

Sábado 25 de marzo 2006
Buenos Aires, República Argentina.
Año III. Opcional con Clarín + \$0,75



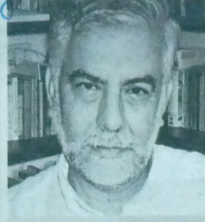
ideas

La construcción de la memoria y la identidad nacional, según el historiador Reinhard Koselleck



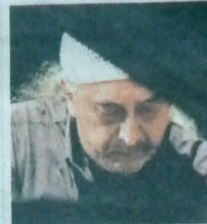
arte

Un libro y una muestra recuerdan a Jorge Romero Brest, el animador del pop nacional



literatura

Charla con Alonso Cueto, el narrador peruano que ganó el Premio Herralde



escenarios

El músico Egberto Gismonti actúa hoy en Buenos Aires. Confesiones de un compositor genial

GERARDO DELL'ORO

entrevista
exclusiva
Fogwill

Yo, el supremo

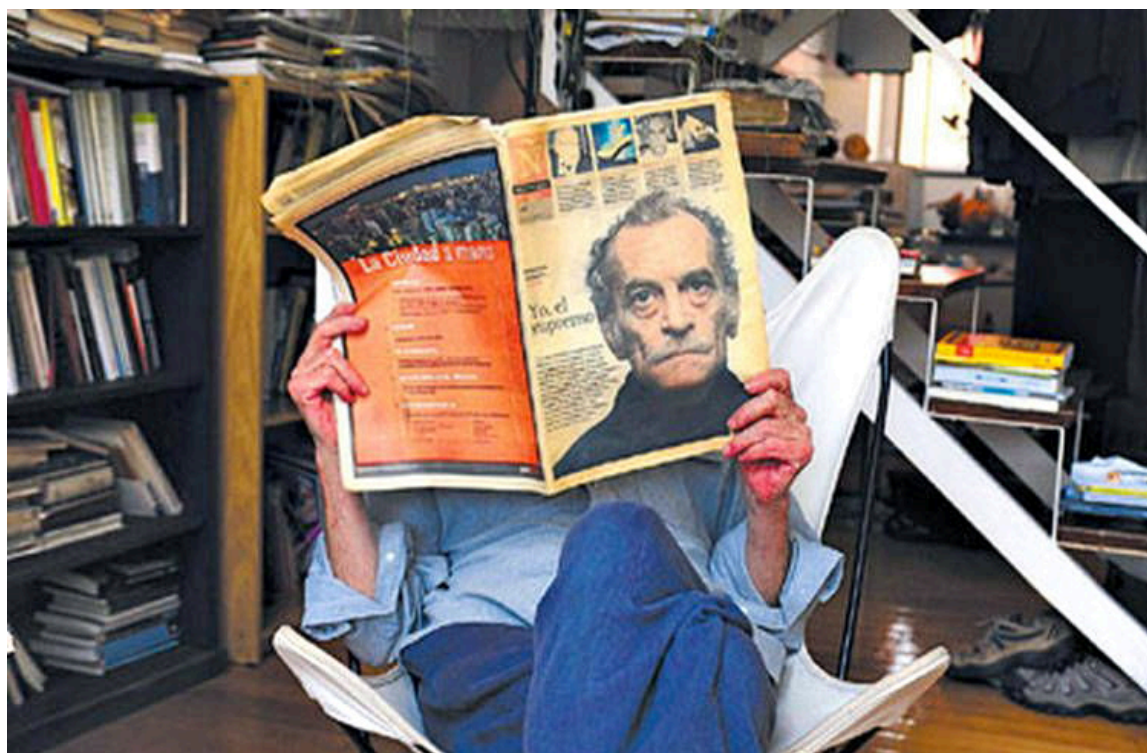
Con una imbatible autoestima, Fogwill dice que "Los pichiciegos", su novela sobre Malvinas a punto de reeditarse, es de los pocos textos de la época que perduran. Este narrador original y transgresivo, considerado como uno de los mejores de su generación, es afecto a las opiniones polémicas. En la charla con Ñ, dijo que "cuando alguien escribe una buena novela me está matando". Entre otros personajes del mundo literario, arremete contra Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Alan Pauls.







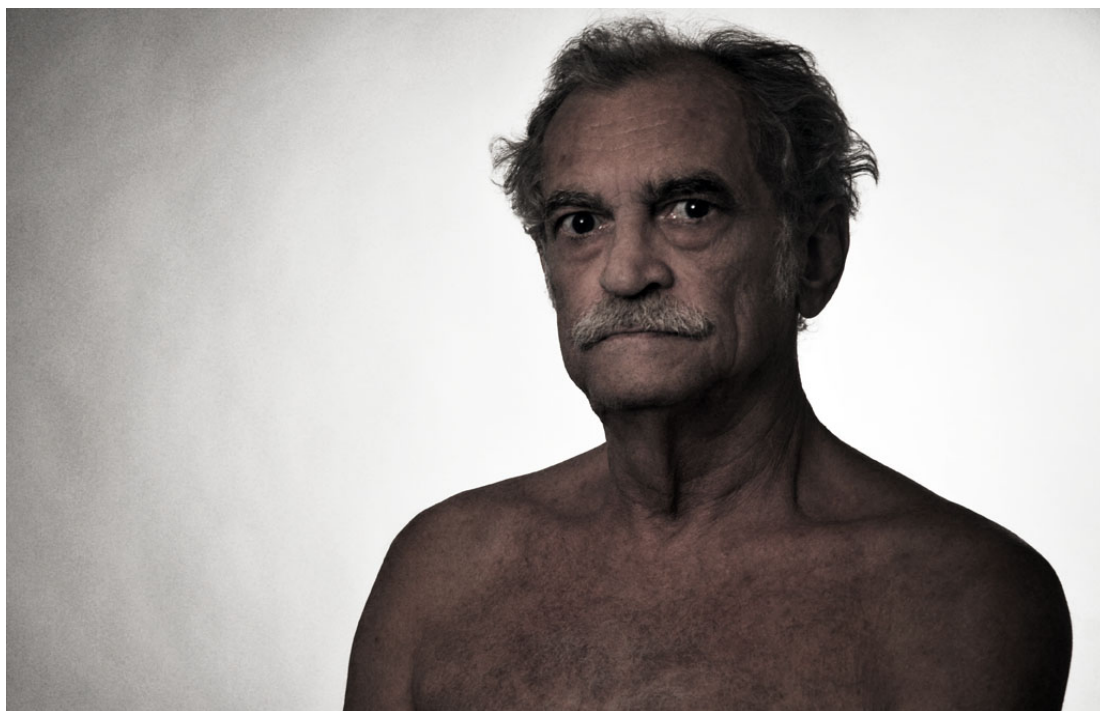
"¿Qué es una novela mala? No lo sé, sólo sé que soy malo y que estoy condenado a manejarme con ideas caprichosas", dice Fogwill.











Bibliografía

Libros de Fogwill

FOGWILL, Rodolfo. 1980.a. *El efecto de realidad*. Buenos Aires: Tierra Baldía.

1980.b. *Horas de citar*. Buenos Aires: Tierra Baldía.

1980.c. *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía.

1982. *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

FOGWILL, Rodolfo Enrique. 1983.a. *Los pichy-cyegos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

1983.b. *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: CEAL.

FOGWILL. 1985. *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

1990.a. *La buena nueva de los libros del caminante*. Buenos Aires: Planeta.

1990.b. *Partes del todo*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

1991. *Una pálida historia de amor*. Buenos Aires: Planeta.

1992. *Muchacha Punk*. Buenos Aires: Planeta.

1993. *Restos diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana.

1998.a. *Cantos de marineros en las pampas*. Barcelona: Mondadori.

1998.b. *Vivir Afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.

2001.a. *En otro orden de cosas*. Barcelona: Mondadori.

2001. b. *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.

2001.c. *Lo dado*. Buenos Aires: Ediciones Paradiso.

2003.a. *Canción de paz*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.

2003.b. *Runa*. Buenos Aires: Interzona.

2003.c. *Urbana*. Barcelona: Mondadori.

2004. *Últimos movimientos*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.

- 2008.a *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- 2008.b. *Un gui3n para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
2009. *Cuentos Completos*. Montevideo: Alfaguara.
2013. *La gran ventana de los sue1os*. Buenos Aires: Alfaguara.
2014. *Nuestro modo de vida*. Buenos Aires: Alfaguara.

Art3culos period3sticos de Fogwill

FOGWILL. Rodolfo, Enrique. La acci3n profesional del soci3logo. Diciembre 1969/ Enero 1970. *El contempor3neo Peri3dico independiente de cultura* (Buenos Aires), N3 6/7.

FOGWILL. Rodolfo. 1984, Enero. a. La pol3tica cultural del gobierno democr3tico. *El porte1o*, N3 25.

1984, Febrero. b. Enrique V3zquez y la cultura vigilante. *El porte1o*, N3 26.

1984, Febrero. c. El doctor Cormillot y la m3quina de adelgazar conciencias. *El porte1o*, N3 26.

1984, Mayo. d. La herencia cultural del proceso. *El porte1o*, N3 29.

1984, Julio. e. Pol3mico, desordenado y concluyente. Programa de discusi3n. *El porte1o*, N3 31.

1984, Agosto. f. Los libros de la guerra. *El porte1o*, N3 32.

1984, Agosto. g. Intentan deteriorar la imagen del Poder Ejecutivo. *El porte1o*, N3 32.

FOGWILL. 1997, diciembre, 30. Identikit. *Tres Puntos*, N3 26.

La memoria de Abril. 2006, abril, 1. *La voz del interior* (C3rdoba).

Papeles de una guerra sucia. 2007, abril, 1. *La voz del interior* (C3rdoba).

Fogwill versus Fogwill, 2009, agosto, 29. Suplemento 11, *Clar3n* (Buenos Aires). Disponible en:

<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/29/-01987018.htm>
(3ltimo acceso 08.04.2014)

Fogwill despide a Lamborghini, el gran poeta que muri3 a los 82 a1os. 2009, noviembre, 14. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en:

<http://www.perfil.com/cultura/Fogwill-despide-a-Lamborghini-20091114-0029.html> (Último acceso 08.04.2014)

Otras guerras sucias. 2010, abril, 3. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.perfil.com/columnistas/-20100403-0007.html> (Último acceso 08.04.2014)

Artículos sobre *Los pichiciegos*: visiones de una batalla subterránea (1983)

GONZÁLEZ. Horacio. 1994, Otoño. Cavernícolas. “Los Pichy-ciegos” de Rodolfo Enrique Fogwill. *El ojo mocho*, N° 4.

JARKWOSKI. Aníbal. 2006, Julio. “Los Pichiciegos”: una novela verdadera. *Bazar Americano*. Disponible en línea: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si> (Último acceso 08.04.2014)

KOHAN. Martín. 2006, Noviembre-Diciembre. A salvo de Malvinas. *Bazar Americano*. Disponible en línea: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si> (Último acceso 08.04.2014)

KOHAN, Martín; IMPERATORE, Adriana y BLANCO, Oscar. 1993, Dic./ Marzo, 1994. Trashumantes en la neblina, no las hemos de encontrar (de cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas). *Espacios de crítica y producción*, N° 13.

LOPEZ. María Pía. 2010. Soldados, testigos y escritores. En CARBONE. Rocco y OJEDA. Ana (Comps.). *De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso.

RÍOS. Marina Cecilia. 2010, Noviembre. La experiencia narrativa de “Los Pichiciegos”. *Espacios de crítica y producción*.

SARLO. Beatriz. 1994, agosto. No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia. *Punto de vista*, N° 49.

2006, diciembre. La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías. *Punto de vista*, N° 86.

SCHVARTZMAN. Julio. 1996. “Un lugar bajo el mundo: “Los Pichiciegos” de Rodolfo E. Fogwill. *Microcrítica: Lecturas Argentinas*. Buenos Aires: Biblos.

VITULLO. Julieta. 2007. *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Tesis doctoral. Graduate School New Brunswick, New Jersey. Disponible en: <http://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24060/pdf/1/> (Último acceso 08.04.2014)

Artículos sobre *La buena nueva de los libros del caminante* (1990)

CARRERA. Arturo. 1990, Noviembre. La bonne nouvelle de Fogwill. *Babel, revista de libros*, N° 20.

FRESAN. Rodrigo. 1990, Noviembre. El hombre que caminaba demasiado. *Babel, revista de libros*, N° 20.

Artículos sobre *Vivir afuera* (1998)

ARIZA GONZÁLEZ. Julio. 2006. Metáforas de la Argentina en las novelas de los '90. En BAREI, Silvia y PÉREZ, María del Carmen (Comps.). *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

BECERRA. Juan. Historias del otro lado. 2000, enero, 9. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/01/09/e-01001d.htm> (Último acceso 08.04.2014)

GIORGI. Gabriel. 2004. Zona de excepción: "Vivir afuera" de Fogwill. *Sueños de exterminio homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

GRAFF ZIVIN. Erin. 2008. *The wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press.

LINK. Daniel. 2006. Seis personajes en busca de un autor. *Leyenda, literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.

GONZÁLEZ. Horacio. 2000. Sobre "Vivir Afuera". *El ojo mocho*, N° 15.

GURIAN. Max. 2007, Julio/Diciembre. Sexo y lenguaje en Rodolfo Fogwill: La performance del maldito. *Crítica Cultural*, Volumen 2, N° 2. Disponible en: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/criticacultural/0202/02.htm> (Último acceso 08.04.2014)

KOHAN. Martín. 1999, Diciembre. El aguante. *Los Inrockuptibles*, N° 40.

REATI. Fernando. 2005, Julio/Diciembre. Fracturas y discontinuidades de Buenos Aires en el cine y la ficción de la década de 1990: "Mala época" y "Vivir afuera". *Signos Literarios*, N° 2.

VÁZQUEZ. Karina. 2009. *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Ediciones Circeto.

TARIFEÑO. Leonardo. La atracción del abismo. 2000, enero, 26. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/214389-la-atraccion-del-abismo> (Último acceso 08.04.2014)

Artículos sobre *La experiencia sensible* (2001)

KOHAN. Martín. "La experiencia sensible" de Fogwill: el futuro de los años setenta. 7-9 de noviembre de 2001. Congreso nacional de literatura argentina. Facultad de humanidades y ciencias sociales, Universidad nacional de la Patagonia San Juan de Bosco.

GLOZMAN. Martín. 2009, Septiembre. Discursividad crítica y el problema del realismo. En torno a Fogwill: "La experiencia Sensible". *Ciento cincuenta monos*, N° 5.

GONZÁLEZ. Horacio. 2002. Horror y Azar: A propósito de dos libros de Fogwill: "La experiencia sensible" y "Lo dado". *El ojo mocho*, N° 16 .

MASOLIVER RÓDENAS. Juan. Argentinos en Las Vegas: sobre "La experiencia sensible" 2001, agosto, 24. *La vanguardia de Barcelona* (Barcelona).

SAÍTTA. Sylvia. Herederos de una antigua fe. 2001, octubre, 24. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/215269-herederos-de-una-antigua-fe> (Último acceso 08.04.2014)

SARLO. Beatriz. 2001, Diciembre. Sueño de la razón argentina. *Punto de vista*, N °71.

SPERANZA. Graciela. Las máquinas del azar y las recetas del oficio. 2001, julio, 29. *Clarín* (Buenos Aires).

2001, Verano. Magias Parciales del realismo. *Revista Milpalabras*, N° 2.

2005, Diciembre. Por un realismo idiota. *Boletín 12*. Rosario: Centro de estudios de teoría crítica.

ZEIGER. Claudio. "La experiencia Sensible". 2001, enero, 1. *Página/12* (Buenos Aires).

Artículos sobre *En otro orden de cosas* (2002)

CHEJFEC. Sergio. Creador de mecanismos parlantes. 2002, marzo, 16. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/16/u-00401.htm> (Último acceso 08.04.2014)

ECHEVERRÍA. Ignacio. Los Argentinos: Cayendo hacia el futuro: "En otro orden de cosas". 2002, febrero, 8. *El país* (Madrid).

FREIDEMBERG. Daniel. Las afinidades electivas. 2001, agosto,16. *La voz del interior* (Córdoba).

GANDOLFO. Elvio. Sentimientos y autopsias. 2002, julio, 24. *El país* (Montevideo).

KOHAN. Martín. 2003, Abril. Los '70 cotidianos. *Los Inrockuptibles*, N° 66.

PAS. Hernán. 2008, Abril/Mayo. ¿La variación caótica del todo o la lógica del sistema? *Punto de Vista*, N° 90. Disponible en:

<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=115&pdf=si>

(Último acceso 08.04.2014)

REY. Pedro. Sobre hechos y mentiras: “En otro orden de cosas”. 2003, marzo, 2. *La nación* (Buenos Aires).

RODRÍGUEZ. Emma. Argentina, un país de novela. 2002, marzo, 3. *El mundo* (España).

SARLO. Beatriz. 2001, Diciembre. Fogwill, “La experiencia sensible”. *Punto de vista*, N° 71.

SERRICHIO. Mariano. Fogwill o las formas de adaptación. 2003, febrero, 12. *La voz del interior* (Córdoba).

VÁZQUEZ. María Celia. 2003, Abril. La exploración de la memoria: “En otro orden de cosas”. *Bazar Americano*. Disponible en:

http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/vazquez_memoria.htm

(Último acceso 08.04.2014)

Artículos sobre *Urbana* (2003)

ECHEVARRIA. Ignacio. Un narrador materialista. 2003, marzo, 8. *El país* (Madrid).

Entrevistas realizadas por Fogwill

WOLF. Gil. 1983, Noviembre. Leónidas Lamborghini: un solicitante de paso. *El porteño*, N° 23.

1984, Abril. Leonardo Favio: “Yo soy un pensamiento peronista”. *El porteño*, N° 28.

FOGWILL. 1985, diciembre. Discurso político y estrategia de la imagen. Facultad de Filosofía y Letras/ UBA. *Espacios de crítica y producción*, N° 3. (entrevista a Eliseo Verón)

Entrevistas a Fogwill y retratos de autor

AGUIRRE. Osvaldo. “Los enfermos de literatura son los que mejor escriben”. 2009, septiembre, 12. *Crítica digital* (Buenos Aires). Disponible en:

<http://criticadigital.com/impres/index.php?secc=nota&nid=30647>

(Último acceso 08.04.2014)

“Los libros van fabricando sus lectores y su mito”. 2010, agosto, 29. *La capital* (Rosario). Disponible en:

http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2010/8/edicion_96/contenidos/noticia_5041.html (Último acceso 08.04.2014)

ALBERO VERGARA. Danilo. 1993, Otoño/Invierno. "Nuestro espacio literario varía con accidentes como el viento". *Maniático Textual*, N° 8.

ÁLVAREZ NÚÑEZ. Gustavo. 1998, Noviembre. Fogwill Digital. *Internet Surf*, Año 1, N° 7.

BERLANGA. Ángel. 2009. "Creo en la verdad de lo que pienso". En IPARRAGUIRRE, Sylvia (Coord.). *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

BOIDO. Juan Ignacio. Contengo multitudes. 1998, noviembre, 11, Radar Libros, *Página/12*. (Buenos Aires).

BIANCHINI. Federico. Últimas brazadas de Fogwill. 2011, marzo, 14. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/Ultimas-brazadas-Fogwill_0_443955809.html (Último acceso 08.04.2014)

BIZZIO. Sergio. 2008. Fogwill polémico. En FOGWILL. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.

BUDASSI. Sonia. "Sólo se puede escribir en contra de algo". 2009. agosto, 23. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0394/articulo.php?art=16387&ed=0394> (Último acceso 08.04.2014)

BUDASOFF. Eliezer. "Este gobierno es de derecha". 2008, noviembre, 16. *Uno* (Entre Ríos). Disponible en: http://www.unoentrerios.com.ar/noticias_impresas/nota.php?id=4535 (Último acceso 08.04.2014)

CABEZÓN CÁMARA. Gabriela. "Seguimos viviendo la democracia que nos hicieron los milicos". 2009, agosto, 27. Suplemento Ñ, *Clarín* (Buenos Aires).

CALCAGNO QUIJANO, Juan Ignacio. 2006, Mayo- Junio. "En esta sociedad si no tenés un packaging no vendés". *La Brújula Bibliográfica de novedades editoriales*, Año 1, N° 2.

CAPELLI. Matías. 2006, Mayo. "Lengua Larga". *Los Inrockuptibles*, N° 103 .

CAREAGA. Roberto. Fogwill adelanta su visita a Santiago y habla de sus lecturas chilenas. 2008, junio 13. *La tercera* (Chile).

CAVALLI. Alejandro. "Casi no escribo". 2006, agosto. *La Arena* (La Pampa). Disponible en: <http://www.palabramalditas.net/archivo/content/view/614/5/> (Último acceso 08.04.2014)

COHEN, Pablo y VIGLIONE, Daniel. a. "La literatura es un tic burgués". 2010, agosto, 14. *El Observador* (Montevideo).

b. Palabra de Fogwill. 2010. octubre, 22. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/1317215-palabra-de-fogwill?camp=nota_recom
 (Último acceso 08.04.2014)

ECHEVERRÍA. Ignacio. Fogwill. 2010, septiembre, 3. *El cultural* (España). Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/27746/Fogwill
 (Último acceso 08.04.2014)

FERNÁNDEZ CICCO. Emilio. 1998, octubre, 17. ¿Quién es Rodolfo Fogwill? *Noticias*, N° 1138.

FERNÁNDEZ SANTOS. Elsa. "La ética no es hacer o no hacer, sino decidir". 2010, marzo, 20. *El país* (Madrid). Disponible en:
http://elpais.com/diario/2010/03/20/cultura/1269039602_850215.html
 (Último acceso 08.04.2014)

FREIDEMBERG. Daniel. 1993, Invierno. "Yo creía en el gusto". *Diario de Poesía*, N° 27.

FRIERA. Silvina. "No inventé un personaje, soy así". 2005, marzo, 20. *Página/12* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-48680-2005-03-20.html> (Último acceso 08.04.2014)

GARCÍA. Javier. Rodolfo Fogwill: "Soy un prostituto". 2009, octubre, 4. *La nación* (Santiago de Chile) Disponible en:
<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20091003/pags/20091003174926.html>
 (Último acceso 08.04.2014)

GARZÓN. Raquel. Fogwill en su madriguera. 2010, agosto, 5. *El país* (Madrid). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/portada/Fogwill/madriguera/elpepuculbab/20100508elpbabpor_2/Tes (Último acceso 08.04.2014)

GIANERA. Pablo. "Nadie escribía como yo". 2008, marzo, 15. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/994693-nadie-escribia-como-yo> (Último acceso 08.04.2014)

GUERRIERO. Leila. Saber contar y no saber hacer nada. 2003, marzo, 30. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/484336-saber-contar-y-no-saber-hacer-nada>
 (Último acceso 08.04.2014)

Pensar al sol. 2009. octubre, 2. *El país* (Montevideo). Disponible en:
http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/09/10/02/cultural_444756.asp (Último acceso 08.04.2014)

GONZÁLEZ, Horacio; FERRER, Christian; RINESI, Eduardo y LÓPEZ, María Pía. 1997, Primavera. Fogwill: Ética, conocimiento y provocación. *El ojo mocho*, N° 11.

IULIANO, Rodolfo; KAHAN, Emanuel; PINEDO, Jerónimo y RODRÍGUEZ, Esteban. 2001, Invierno. Lo monstruoso y lo monstruito. *La grieta*, N° 7.

KOHAN. Martín. Fogwill, en pose de combate. 2006, marzo, 25. Suplemento Ñ, *Clarín* (Buenos Aires). Disponible:

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/25/u-01163931.htm>

(Último acceso 08.04.2014)

LAGOS. José Gabriel. Políticamente incorrecto. 2010, agosto, 13. *La diaria* (Montevideo). Disponible en : <http://ladiaria.com/articulo/2010/8/politicamente-incorrecto/> (Último acceso 08.04.2014)

LINGENTI. Alejandro. 1997, Marzo. El francotirador. *El amante del cine*, N° 61.

LUPPINO, Ariel y VERA, Esteban. “Si me cojo a Cumbio, vendo el triple”. 2008, noviembre, 13. *Agencia NAN*. (Buenos Aires). Disponible en:

<http://agencianan.blogspot.ch/2008/11/fogwill-si-me-cojo-cumbio-vendo-el.html>

(Último acceso 08.04.2014)

LUQUE. Alejandro. Rodolfo Fogwill alerta de que el arte “puede convertirse en un instrumento de opresión”. 2003, noviembre, 13. *El país* (Madrid). Disponible en:

http://elpais.com/diario/2003/11/13/andalucia/1068679345_850215.html

(Último acceso 08.04.2014)

MAQUEIRA. Enzo. 2004. Fogwill: Muchacho punk. *Lea*, N° 26.

MUNARO. Augusto. “Sin los rasgos de mi personaje no habría escrito nada, o lo hubiera hecho tan mal como un profesor de letras”. agosto. 2009, Septiembre, 13. *La gaceta* (Tucumán). Disponible en:

http://www.lagaceta.com.ar/nota/343599/LGACETLiteraria/Sin_rasgos_mi_personaje_no_habria_escrito_nada_o_lo_hubiera_hecho_tan_mal_como_un_profesor_letras.html

(Último acceso 08.04.2014)

2010, Febrero. Entrevista a Fogwill por la reedición de “Vivir afuera”. *Asesinos Tímidos*, N° 17. Disponible en:

<http://asesinostimidos.blogspot.ch/2010/02/entrevista-fogwill-por-la-reedicion-de.html> (Último acceso 08.04.2014)

PICAEBA. María Luján. “Los europeos no entienden a las Malvinas”. 2007, marzo, 31. Suplemento Ñ, *Clarín*, N° 83.

PINTO. Tal. Rodolfo Fogwill, escrito argentino: “A los chilenos los veo cada vez más argentinoides”. 2009, Agosto, 02. *The Clinic* (Chile). Disponible en:

<http://www.theclinic.cl/2009/08/02/rodolfo-fogwill-escritor-argentino-“a-los-chilenos-los-veo-cada-vez-mas-argentinoides”/> (Último acceso 08.04.2014)

PRUNEDA PAZ. Dolores. Fogwill: "la realidad es un ensueño compartido y plausible". 2010, febrero, 17. *La voz del interior* (Córdoba).

RELEA. Francesc. Argentina es un laboratorio del mundo. 2003, marzo, 8. *El país* (Madrid). Disponible en:

http://elpais.com/diario/2003/03/08/babelia/1047084611_850215.html

(Último acceso 08.04.2014)

RÍOS. Damián. 2001, Octubre. Muchacho punk. *Los Inrockuptibles*, N° 60.

ROJAS. Diego. 2006, junio, 15. "La teoría de los dos demonios es correcta". *Veintitrés*, N° 414.

"Homenaje: la última entrevista al francotirador de la literatura argentina". 2010, agosto, 23. *Tiempo argentino* (Buenos Aires). Disponible en:

<http://tiempo.infonews.com/notas/homenaje-ultima-entrevista-al-francotirador-de-literatura-argentina> (Último acceso 08.04.2014)

ROJO. José Andrés. "Ahora hago de actor en un 'reality show' sobre literatura latinoamericana". 2002, Marzo, 1. *El país* (Madrid). Disponible en:

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/FOGWILL/ RODOLFO ENRIQUE/Ahora/hago /actor/reality/show/literatura/latinoamericana/elpepicul/20020301elpepicul 7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/FOGWILL/RODOLFO%20ENRIQUE/Ahora/hago/actor/reality/show/literatura/latinoamericana/elpepicul/20020301elpepicul%207/Tes)

(Último acceso 08.04.2014)

ROMEO. Félix. "Si hay algo que te puede salvar es el amor". 2002, marzo, 30. *ABC* (Madrid).

ROMERO, Ricardo y LUPO, Tom. 2004, Mayo-Junio. Entrevista a Fogwill. *Oliverio*, N° 5.

RUSSO. Miguel. 1992, Septiembre, 30. "No tengo nada que pueda causar gracia por la tele". *La Maga*, N° 38.

SALINAS. Juan. 2009, noviembre, 26. "Kirchner es un temerario". *Zoom*. Disponible en: <http://revista-zoom.com.ar/articulo3460.html> (Último acceso 08.04.2014)

SANDEZ. Fernanda. 2009. "Soy un adelantado en muchas cosas". *Noticias*, N° 1711.

SCHETTINI. Ariel. 2006, mayo, 11. Conversación con Rodolfo Fogwill. Cátedra de Teoría y Análisis Literario C (Panesi). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

SCHILLING. Carlos. "Ignoramos todo sobre la vida". 2001, agosto, 21. *La voz del interior*. (Córdoba).

SOIFER. Alejandro. 2008, Noviembre. "Me pasé la vida en pose". *No retornable*, N° 1, Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v1/fogwill/> (Último acceso 08.04.2014)

SOTO. Máximo. "También yo fui la Susi". 2009, octubre, 8. *Ámbito financiero* (Buenos Aires).

SPERANZA. Graciela. 1995. Fogwill. *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Bogotá: Norma.

SYMNS. Enrique. 1990, Diciembre. "El lenguaje es un enigma indescifrable". *Cerdos y Peces*, N° 33.

VALBUENA. Roka. 2008, marzo, 27. Aventuras de un vivo. *Crítica digital* (Buenos Aires) Disponible en: http://criticadigital.com/revistacfiles/revista_c_5_entero_web.pdf (Último acceso 08.04.2014)

VALLE. Agustín. 2007, Junio. Rolling Stones entrevista a Fogwill. *Rolling Stones*, N° 111. Disponible en : <http://www.rollingstone.com.ar/1297376> (Último acceso 08.04.2014)

"Hay textos que dan hambre". 2009, septiembre, 18. *Debate*. Disponible en: <http://www.revistadebate.com.ar/2009/09/18/2295.php> (Último acceso 08.04.2014)

WARLEY. Jorge. Rodolfo Fogwill. 1987, agosto, 22. *Página/12* (Buenos Aires).

1990, Julio. "El porteño hace la tarea sucia de Bárbaro y Menem". *El porteño*, N° 103.

XURXO. Ignacio. 1993, julio, 18. Fogwill. *Revista La nación, La nación* (Buenos Aires).

ZUNINI. Patricio. Fogwill. 2010, Abril, 24. Blog *Eterna Cadencia*. Buenos Aires. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=7627> (Último acceso 08.04.2014)

Artículos y libros sobre Fogwill

BIZZIO. Sergio. Escribir sin Fogwill. 2010, agosto, 29. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0499/articulo.php?art=23881&ed=0499> (Último acceso 08.04.2014)

BOIDO. Juan Ignacio. 2013, septiembre, 25. Inteligentes somos todos: Fogwill y los servicios de la inteligencia. Blog *Eterna Cadencia*. Buenos Aires. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/31043#more-31043> (Último acceso 08.04.2014)

CAMBLONG. Ana María. 2005. Arte de autor: Fogwill. En ROMANO SUED, Susana y ARÁN, Pampa Olga (Eds.). *Los 90': Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.

CASAS. Fabián. Pedido de reedición. La buena nueva de Fogwill. 2008. octubre, 19. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0305/articulo.php?art=10554&ed=0305> (Último acceso 08.04.2014)

CRISTÓFALO. Américo. 2011. Política-Fogwill. En CRISTÓFALO, Américo (Comp.). *Fogwill, literatura de la provocación*. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

DÁRGELOS. Adrián. Quique: La versión oficial de mi paranoia. 2011, agosto, 21. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.perfil.com/ediciones/cultura/-20118-602-0002.html> (Último acceso 08.04.2014)

ERLAN. Diego. 2012, agosto, 17. La larga risa de todos estos años. Suplemento Ñ, *Clarín*. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/La-larga-risa-de-todos-estos-anos_0_757724230.html (Último acceso 08.04.2014)

FREIDEMBERG. Daniel. 2011. Pensar, poder, máquinas y oraciones a nada. En CRISTÓFALO, Américo (Comp.). *Fogwill, literatura de la provocación*. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

FREIRE. Sebastián. ¿Qué es un autor? 2010, abril, 13. Blog *Eterna cadencia*. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2010/7459#more-7459> (Último acceso 08.04.2014)

FRIERA. Silvina. Fogwill pone al lector ante un abismo. 2013, septiembre, 2012. *Página/12*. (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26453-2012-09-16.html> (Último acceso 08.04.2014)

GARCES. Gonzalo. ¿Qué se puede aprender de Fogwill? 2007, octubre, 27. *Clarín* (Buenos Aires).

GARCIA. Germán. Fogwill. 2010, agosto, 29. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: http://bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.ch/2010/08/fogwill_30.html (Último acceso 08.04.2014)

GARCIA, Javier. 2011, septiembre. 30. "Nuestro modo de vida", la novela inédita de Fogwill que estaba en Chile. *La tercera* (Santiago). Disponible en: <http://diario.latercera.com/2011/09/30/01/contenido/cultura-entretenicion/30-85285-9-nuestro-modo-de-vida-la-novela-inedita-de-fogwill--que-estaba-en-chile.shtml> (Último acceso 08.04.2014)

GONZÁLEZ. Horacio. a. 1997, Primavera. La pregunta del agonista. *El ojo mocho*, N° 11.

b. 1997, Primavera. Poesía y materialismo. *El ojo mocho*, N° 11.

2004. Rodolfo Enrique Fogwill: algunas inquisiciones. *El Matadero: Revista crítica de literatura argentina*, N° 3, Buenos Aires: El Corregidor.

KALISH. Elsa. 2005, Abril. Tensiones y contenciones: Nielsen, Piglia, Fogwill y demás. *El interpretador*, N°13. Disponible en línea:

<http://elinterpretador.net/13ElsaKalish-TensionesYContenciones-Nielsen-Piglia-Fogwill-YDemas.htm> (Último acceso 08.04.2014)

KOHAN. Martín. a. 2011, marzo, 9. Fogwill por Freire. Blog *Eterna cadencia*. Buenos Aires. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/12485> (Último acceso 08.04.2014)

b. Los saberes de un autor. 2011, agosto. 11. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en:

http://www.perfil.com/ediciones/2011/8/edicion_601/contenidos/noticia_0060.html (Último acceso 08.04.2014)

KOLESNICOV. Patricia. Fogwill impugna el Premio Municipal. 2007, abril, 06. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2007/04/06/sociedad/s-03705.htm> (Último acceso 08.04.2014)

LARDREAU. Fabrice. 2006, Mars/Avril. Fogwill. *Transfuge*, N° 10 (interview).

LINDON. Mathieu. Dont' laugh for me Argentina. 2006, avril. 6. *Libération* (Paris). Disponible en: <http://www.liberation.fr/livres/010144419-don-t-laugh-for-me-argentina> (Último acceso 08.04.2014)

LINK. Daniel. Seis Personajes en busca de un autor. 1999, octubre, 10. Radar Libros, *Página/12* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-10/99-10-10/nota1.htm> (Último acceso 08.04.2014)

1999, Diciembre. Los puntos sobre las íes. *El amante del cine*, N° 93.

2000, Enero. Carta a la revista. *El amante del cine*, N° 94.

Vida y obra. 2010, agosto, 27. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: http://www.perfil.com/contenidos/2010/08/27/noticia_0032.html (Último acceso 08.04.2014)

LÓPEZ María Pía. 1997, Primavera. Los países, el japonés y las palabras de la historia. *El ojo mocho*, N° 11.

2011. La lengua de la contrarrevolución. En CRISTÓFALO, Américo (Comp.). *Fogwill, literatura de la provocación*. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

LO PRESTI. Flavio. 2011, Febrero. Cabeza de tiburón: Fogwill. *Replicante cultura crítica y periodismo digital*. Disponible en: <http://revistareplicante.com/la-caza-del-tiburon-2/> (Último acceso 08.04.2014)

LUPPI. Juan Pablo. 2010, Mayo. La imposición de valor en primera persona. Aproximaciones a la imagen de escritor en Fogwill desde "Los libros de la guerra". *Afuera*, N° 10. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=34> (Último acceso 08.04.2014)

Llamar la atención, soltar un aliento y escucharse. Facetas del yo en la escritura paratextual de Fogwill. 18 al 20 de agosto 2010. *Actas del segundo coloquio internacional Escrituras del Yo*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria y Centro de Estudios de Literatura Argentina. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/luppi_acta.pdf (Último acceso 08.04.2014)

NIELSEN. Gustavo. a. Manualidades Ñ / Estupenda máscara de escritor para recortar y armar 2006, marzo, 27. Blog *Milanesas con papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.ch/2006/03/manualidades-estupenda-mscara-de-27.html> (Último acceso 08.04.2014)

b. Aplicaciones. 2006, marzo, 28. Blog *Milanesas con Papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.ch/2006/03/aplicaciones.html> (Último acceso 08.04.2014)

c. Fogfog. 2006, marzo, 30. Blog *Milanesas con Papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.ch/2006/03/fogfog.html> (Último acceso 08.04.2014)

PAULS, Alan. Despiadado West. 2010, agosto, 29. *Página/12* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6427-1191-2010-08-29.html> (Último acceso 08.04.2014)

PINEDO. Jerónimo. 2001. La conspiración de la superficie (acerca de la conversación con Fogwill). *La grieta*, N° 7.

PINEDO, Jerónimo y Rodríguez, Esteban. 2000. Maldito Punk. *La grieta*, N° 6.

POMENARIEC. Hinde. 1998, Noviembre. El francotirador. *Internet Surf*, N° 7.

RINESI. Eduardo. 1997, Primavera. Recuerdos, diálogos, lectura. *El ojo mocho*, N° 11.

1997, Primavera. Detrás de las noticias. *El ojo mocho*, N° 11.

QUINTÍN. 1999, Noviembre El lenguaje de la derecha. *El amante del cine*, N° 92.

1999, Diciembre. Respuesta a Link y Fogwill. *El amante del cine*, N° 93
Disponible en: <http://web.archive.org/web/20080425013404/http://www.elamante.com/nota/0/0050.shtml> (Último acceso 08.04.2014)

Las dos apuestas. 2008, Marzo, 23. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0245/articulo.php?art=6353&ed=0245> (Último acceso 08.04.2014)

El lobo herbívoro. 2010, agosto, 28. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0499/articulo.php?art=23886&ed=0499> (Último acceso 08.04.2014)

Adiós a Fogwill. 2010, agosto, 23. Blog *La lectora provisoria*. Buenos Aires. Disponible en: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/08/23/adios-a-fogwill/> (Último acceso 08.04.2014)

Comentario Fogwill. 2011, agosto, 16. Blog *La lectora provisoria*. Buenos Aires. Disponible en: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/comentario-fogwill/> (Último acceso 08.04.2014)

QUIROGA. Jorge. 1997, Primavera. El efecto de realidad y otros poemas. *El ojo mocho*, N° 11.

SOLANO. Francisco. Idealmente, un escritor insumiso. 2003, septiembre. *Revista de Libros*, N° 81. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/idealmente-un-escriptor-insumiso> (Último acceso 08.04.2014)

SOLDATTI. Marcial. 1997, Primavera. Mito e historia: el error Fogwill. *El ojo mocho*, N° 11.

SOSA. Cecilia. 1997, Primavera. Fogwill: un traductor. *El ojo mocho*, N° 11.

TOMAS. Maximiliano. La última travesura de Fogwill. 2007, abril, 22. *Perfil* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.perfil.com/columnistas/-20070414-0037.html> (Último acceso 08.04.2014)

ULLA. Noemí. La vanguardia, hoy: precisiones. 1983, abril, 2. *Tiempo Argentino*. (Buenos Aires).

ZUNINI. Patricio. 2014. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.

Polémicas de Fogwill publicadas en la prensa cultural

FOGWILL. Rodolfo. 1984, Diciembre. Fogwill contesta, *El porteño*, N° 36. (Polémica con Miguel Bonasso).

FOGWILL. 1994, Invierno. Carta al Director. *Diario de poesía*, N° 29. (Polémica con Ricardo Piglia).

1999. Carta a los lectores de "El amante". *El amante del cine*. Versión on line. (Polémica con Quintín). Disponible en:

<http://web.archive.org/web/20080421132350/http://www.elamante.com/nota/0/0049.shtml> (Último acceso 08.04.2014)

2000, Enero. Carta al director. *El amante del cine*, N° 94. (Polémica con Quintín).

2006, mayo, 11. Carta al director. *El mercurio* (Santiago de Chile). (Polémica con Diamela Eltit).

Carta a Daniel Couto, Director del Departamento Concursos y Premios. 2007, abril, 3. (Impugnación Premio Municipal). Disponible en: <http://www.fogwill.com.ar/impugnafogwill.html> (Último acceso 08.04.2014)

Bibliografía general

ABRAHAM. Thomas. 2004. Aira y Piglia. *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

AGUILAR NOVOA. Omar. 2003. Campo y sistema en la teoría sociológica. Notas sobre una convergencia. *Revista de sociología*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. N° 17. Disponible en: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/sociologia/articulos/17/1705-AguilarNovoa.pdf> (Último acceso 08.04.2014)

AIRA. César. 1981, Agosto. Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, N° 51.

AISENBERG. Alicia. 2010. Cine popular y compromiso político: Leonardo Favio en los años '70. En MOGUILLANSKY, Marina; MOFLETTA, Andrea y SANTAGADA, Miguel (Coords.). *Teorías y prácticas audiovisuales: Actas del primer Congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.

ALABARCES. Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores: el rock nacional argentino*. Buenos Aires: Colihue.

ALVARADO. Maite. 2009. *El paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.

ANGUITA. Eduardo. 2002. *Grandes Hermanos: alianzas y negocios ocultos de los dueños de la información*. Buenos Aires: Colihue.

ANGUITA, Eduardo y CAPARROS, Martín. 2006. *La voluntad: Una historia de la militancia revolucionaria argentina 1976/ 1978*, Tomo 5. Buenos Aires: Planeta.

ARCE. Rafael. 2010, Octubre. Saer con Aira. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 15. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_publici/arce.pdf (Último acceso 08.04.2014)

ARFUCH. Leonor. 1985, Agosto-October. La mediatización y los juegos del discurso. *Punto de vista*, N° 24. (entrevista a Eliseo Verón)

2010.a. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

2010.b. *La entrevista una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós.

AVELLANEDA. Andrés. 1983, Octubre-Diciembre. "Best-seller" y el código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís. *Revista Iberoamericana*. Vol. XLIX, N° 125.

1986. *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983*. Volumen I y II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

1995. Estrategias de la resistencia cultural: *La maga*. Noticias de cultura. En Spiller, Roland (Ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995) Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

BALDERSTON. 1987. Daniel. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

BALZA. Martín. 2007, Julio/Diciembre. Guerra de Malvinas: reflexiones estratégicas y operacionales. *Cuadernos Argentina Reciente: Guerra de Malvinas veinticinco años después*, N° 4.

BARLETTA. Ana María. 2002. Una izquierda universitaria peronista. Entre la demanda académica y la demanda política (1968-1973). *Prismas*, N° 6.

BARTHES. Roland. 1963. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil.

1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil

1984. *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.

BATESON. Gregory. 1972. Towards a Theory of Schizophrenia. *Steps to an Ecology of mind*. Chicago: Chicago University Press.

BELTRAN. Gastón. 2006. Acción empresaria e ideología. La génesis de las reformas estructurales. En PUCCIARELLI. Alfredo (Coord.). *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.

BELTRAN, Gastón y BOURET, Lorena. 2000. Eliseo Verón: Análisis del discurso, discurso del análisis. En GONZÁLEZ. Horacio (Comp.). *Historia Crítica de la sociología argentina*. Buenos Aires: Colihue.

BERGER. John. 2013. *Understanding a photograph*. London: Penguin.

BERLANGA. Ángel. Biblioteca del sur. 2011, junio, 6. *Página/12* (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7095-2011-06-12.html> (Último acceso 08.04.2014)

“Hoy por hoy el concepto de ficción no me interesa”. 2011, agosto, 20. *Página/12*. (Buenos Aires) (entrevista a Juan Forn). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-22651-2011-08-20.html> (Último acceso 08.04.2014)

BOBES NAVES. María del Carmen. 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

BONASSO. Miguel. 1984, Noviembre. Bonasso vs. Fogwill. *El porteño*, N° 35.

1985, Julio. Nuevas pruebas contra Galtieri. *El porteño*, N° 43.

BONVECCHI. Alejandro. 1997, Primavera. La reversión del itinerario Rancière. *El ojo mocho*, N° 11.

BOTTO. Malena. 2006. La concentración y la polarización de la industria editorial. En DE DIEGO (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

BOURDIEU. Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris: Les éditions de Minuit.

1987. *Choses dites*. Paris: Les éditions de Minuit.

1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil.

1992. a. [*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*](#). Paris: Éditions du Seuil.

1992. b. *Réponses pour une anthropologie réflexive*. Paris: Éditions du Seuil.

2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

BUSTOS. Pablo. 2007, Julio/ Diciembre. La economía política del Proceso y la guerra de Malvinas: crónica de un desenlace anunciado. *Cuadernos Argentina Reciente: Guerra de Malvinas veinticinco años después*, N° 4.

CALVEIRO. Pilar. 1998. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en argentina*. Buenos Aires: Colihue.

2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Norma.

CANITROT. Adolfo. 1980, Enero/Marzo. La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976. *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Vol.19, N° 76.

CANITROT. Carlos Hernán. 1981, Abril. Tecnología médica: el advenimiento de un cambio radical en la Medicina. *Cuadernos Médicos Sociales*, N° 16.

CAPARRÓS. Martín. 1993, Julio-Septiembre. Mientras Babel. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519.

CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana. 2010. "Estallidos: De la democracia a la depresión". En CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana. (Comps.). *De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso.

CARDENAS. María Teresa. "Los próximos diez premios Nacionales se lo tendrían que dar a las mujeres". 2006, mayo, 19. *Revista de Libros* (Chile) (entrevista a Diamela Eltit). Disponible en: <http://www.letras.s5.com/de020806.htm> (Último acceso 08.04.2014)

CARNEVALE. Susana. 1999. *La patria periodística*. Buenos Aires: Colihue.

CASTRO, Alberto y BORGNA, Gabriela. 1982, Primavera. "Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona". *Pie de Página*, Año 1, N° 1. (entrevista a Cesar Aira).

Causa Hospital Militar: Carlotto develó que Torrealday le justificó dos ingresos al IPP en diferentes fechas. 2011, septiembre, 22. *Análisis digital*. Disponible en: <http://www.analisisdigital.com.ar/noticias.php?ed=1&di=0&no=153690> (Último acceso 08.04.2014)

CHACÓN, Pablo y FORBINDER, Jorge. 1998. *La paja en el ojo ajeno: el periodismo cultural argentino 1983-1986*. Buenos Aires: Colihue.

COHN. Dorit. 2005. Métalepse et mise en abyme. En PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (Eds.). *Métalespes, entorse au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'École de hautes études en science sociales.

CONTRERAS. Sandra. 2005, Diciembre. En torno al realismo. *Pensamiento de los Pensamiento de los confines*, N° 17.

2006. Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, año XI, N° 12.

2007. Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente. En CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis (Comp.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

COOKE, John William y DUHALDE, Eduardo. 2007. *Correspondencia Perón-Cooke*, Tomo II. Buenos Aires: Colihue.

CORSI. Giancarlo. 1996. *Glosario sobre la teoría social de Luhmann*. México: Anthropos.

CRENZEL. Emilio. 2008. "Nunca Más. La investigación de la conadep en la televisión". *Question*, Vol.1, N° 18. Disponible en:
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/591>
 (Último acceso 08.04.2014)

D'ALOTTO. Alberto. 2007, Julio/Diciembre. El Proceso y su lectura de las relaciones internacionales. *Cuadernos Argentina Reciente: Guerra de Malvinas veinticinco años después*, N° 4.

DANDAN. Alejandra. "Si te pensás fugar, te tenés que fugar". 2010, diciembre, 17. *Página/ 12* (Buenos Aires). Disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-158811-2010-12-17.html>
 (Último acceso 08.04.2014)

DE DIEGO. José Luis. 2001. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.

DELGADO. Verónica. 1996. "Babel, Revista de libros" en los '80. Una relectura. *Orbis Tertius*, N° 2-3.

DRUCAROFF. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

2007, Mayo. Entrevista a Martín Kohan. La literatura y su imaginario. *Los asesinos tímidos*, N° 7. Disponible en línea:
<http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/entrevista-martn-kohan.html>
 (Último acceso 08.04.2014)

FAIGON. Miguel. 2001. Las cátedras nacionales: una experiencia nacional-populista al interior de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. *Intersticios de la política y la cultura latinoamericana: los movimientos sociales*, N° 1.

FAVORETTO. Mara. Jorge Asís: "Nunca más volví a sentir la misma libertad que tuve cuando escribí "Flores robadas en los jardines de Quilmes". 2008, octubre, 20. *Letralia Tierra de Letras*, N° 197. Disponible en:
<http://www.letralia.com/197/entrevistas02.htm> (Último acceso 08.04.2014)

FERNÁNDEZ. Nancy. 2010. Aira. *Orbis Tertius*, N° 16. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4237/pr.4237.pdf
 (Último acceso 08.04.2014)

Ferrari, Fogwill, Laiseca, González: el juego de actuar. 2008, abril, 25. *Rolling Stone*. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/1007392> (Último acceso 08.04.2014)

FLUDERNIK. Monika. 2005. Changement de scène et mode métaleptique. En PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (Eds.). *Métalepses, entorse au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'École de hautes études en science sociales.

FOUCAULT. Michel. 2001. Qu'est-ce qu'un auteur? *Dit et écrits: 1954-1975*, Tome 1. Paris: Gallimard.

FUNDACIÓN ROBERTO NOBLE. 1992. *Narrativa Argentina: Quinto Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Textos de Liliana Lurkin. Buenos Aires: Fundación Roberto Nobles, Cuaderno N° 7.

GENETTE. Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

1983. *Nouveaux discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil

2004. *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil.

GERCHUNOFF, Pablo y LLACH, Lucas. 1998. *El ciclo de la ilusión y el desencanto: un siglo de políticas económicas en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

GILLESPIE. Richard. 2008. *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*. Buenos Aires: Sudamericana.

GILMAN. Claudia. 1997. La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. En AA.VV. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani.

2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GINZBERG. Victoria. Cuando la verdad resiste a la impunidad. 2005, agosto, 30. *Página/12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-55806-2005-08-30.html> (Último acceso 08.04.2014)

GONZÁLEZ. Cecilia. 2008. Galeotes: la prisión según "Recuerdo de la muerte" de Miguel Bonasso. En TAUZIN-CASTELLANOS. Isabelle (Comp.). *Cárceles latinoamericanas: Realidad y metáfora del encarcelamiento*. Bordeaux: Presse Universitaires de Bordeaux.

GONZÁLEZ. Horacio (Comp.). 2001/2002, Verano. La figura literaria del reventado como teoría picaresca de la política. *El ojo mocho*, N° 16. Disponible en: <http://elinterpretador.com.ar/32HoracioGonzalez-LaFiguraLiterariaDelReventado.html> (Último acceso 08.04.2014)

2004. *Retórica y Locura*. Buenos Aires: Colihue.

GORBATO. Viviana. 1988, Marzo. El grupo Shangai da la cara. *El entrevistador*, N° 181.

GRAMUGLIO. María Teresa. 1992. La construcción de la imagen. *La escritura Argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada.

GRASSI. Estela. 2003. *Política y problemas sociales en la sociedad neoliberal. La otra década infame (I)*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

GRUCHARRI. Eduardo. 2001. *Un militar entre obreros y guerrilleros*. Buenos Aires: Colihue.

GUTIERREZ RETO, Matías; MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando y PETRIS, José Luis. 2004, abril, 19. "LENGUAjes" 30 años después. *Foul-Táctico*. N° 8/9. Disponible en: <http://www.foultactico.com.ar/pdf/foul%20tactico%20numero%208-9.pdf> (Último acceso 08.04.2014)

HA KANG, Jung y RINESI, Eduardo. 2010. Novela, testimonio y memoria. A propósito de "Recuerdo de la muerte" de Miguel Bonasso. En CARBONE. Rocco y OJEDA. Ana (Comps.). *De Alfonsín al Menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso.

HEREDIA. Mariana. 2006. La demarcación de la frontera entre economía y política en democracia. Actores y controversias en torno de la política económica de Alfonsín. En PUCCIARELLI. Alfredo (Coord.). *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ISER. Wolfgang. 1989. La estructura apelativa de los textos. En RAINER, Warning (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

JAUSS. Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

JOZAMI. Eduardo. 2006. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.

KAHAN. Lisandro. 2000. Sociología Fumista. En GONZÁLEZ, Horacio (Comp.). *Historia Crítica de la sociología argentina*. Buenos Aires: Colihue.

KRESS, Gunther y VAN LEEUWEN, Theo. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

LAERA. Alejandra. 2007. Los premios literarios: recompensas y espectáculo. En CÁRCAMO-HUECHANTE. Luis (Comp.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

LAMBORGHINI. Osvaldo. 2011-2012. ¡Querido Fogwill! *Diario de Poesía*, N° 83. (Cartas de Osvaldo Lamborghini a Fogwill).

LANG. Sabine. 2006. Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica. En GRABE, Nina; LANG, Sabine y MEYER- MINNERMANN, Klaus (Eds.). *La narración paradójica, Normas narrativas y el principio de la transgresión*. Madrid: Iberoamericana.

LANUSSE. Lucas. 2005. *Montoneros. El mito de sus 12 fundadores*. Buenos Aires: Vergara.

La vanguardia, hoy: el futuro es ayer. 1983, marzo, 27. *Tiempo argentino* (Buenos Aires).

LEJEUNE. Philippe. 2006. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

LEÓN. Juan Cruz. 2011, agosto. Obras inconclusas: Imágenes de la ciudad de los sueños. *Brando*. Disponible en: <http://www.conexionbrando.com/1394416> (Último acceso 08.04.2014)

LEVENSON, Gregorio y JAURETCHE, Ernesto. 1998. *Héroes: Historia de la Argentina Revolucionaria*. Buenos Aires: Colihue.

LEVINAS. Gabriel. 1984, Febrero. Carta del director. *El porteño*, N° 26.

LIBERTELLA, Mauro. Un cambio de conversación: a 20 años del cierre de Babel. 2011, Junio, 17. Suplemento Ñ, *Clarín*. (entrevista a Luis Chitarroni, Martín Caparrós y Alan Pauls). Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparrós_y_Alan_Pauls-Babel_0_501549848.html (Último acceso 08.04.2014)

LLACH. Santiago. 2010. *Leónidas Lamborghini. Mezcolanza*. Buenos Aires: Emecé.

LONGONI. Ana. 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

LÓPEZ. Amadeo. 1996. Reflexión teórica y proceso democrático en "Espacios". *América, Cahiers du CRICCAL* (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine). Le discours culturel Dans les revues latino-américaines de 1970 à 1990. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, N° 15/16.

LORENZ. Federico. 2006. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.

2008. *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viajes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

2009. *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

LUDMER. Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

2011. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LUHMANN. Niklas. 2000. *La realidad de los medios de masas*. México: Anthropos.

MALDONADO ALEMÁN. Manuel. 1999. El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana I. *Revista de filología alemana*, N° 7.

MANZANO. Valeria. 2007. Betrayal, royalty, the Peronist People and the forgotten archives: Miguel Bonasso's narrative and the Peronist Left's political culture, 1984-2003. *Journal of Latin American Studies*: Travesía, 16:2, 183-199.

MARATEA. María. 2004, Enero. Enrique Symns. *Rolling Stone*, N° 70.

MARIMON. Antonio. 1982, Marzo/Julio. Un Best-seller argentino: las mil caras de un pícaro. *Punto de vista*, N° 14.

MASTRINI, Guillermo y BECERRA, Martín. 2006. *Entrevistadores y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.

MC NEIL. Legs. 1997. *Please kill me: The uncensored Oral History of Punk with Gilliam McCain*. London: Abacus.

MINUJÍN. Alberto. 1992. *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*, Buenos Aires: Losada.

MITCHELL. W.J.T. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The university of Chicago Press.

1994. *Picture Theory*. Chicago: The university of Chicago Press.

MOLES. Abraham. 1991. *La imagen, comunicación funcional*. México: Trillas.

MOLLOY. Silvia. 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

MONTOLIVO. Marcelo. 2001, Octubre. "En Europa no se consigue". *Los Inrockuptibles*, N° 60 (entrevista a Babasónicos).

MOLINA. Diego. 2010. Babélicos versus Planetarios. Puro grupo. En CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana (Comps.). *De Alfonsín al Menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso.

MONJEAU. Federico. Yendo de la poesía a la opera. 2006, septiembre, 16. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2006/09/16/espectaculos/c-01001.htm> (Último acceso 08.04.2014)

NOFAL. Rosana. 2001. El testimonio de la militancia montonera en Argentina: Miguel Bonasso. *Entrepasados*, N° 20- 21.

Nota aclaratoria. 1984, Octubre. *El porteño*, N° 34.

ORTIZ, Ricardo y SCHOOR, Martín. 2006. La economía política del gobierno de Alfonsín: creciente subordinación al poder económico durante la "década pérdida". En PUCCIARELLI, Alfredo (Coord.). *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.

OVED. Iaacov. 1978. *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México: Siglo XXI.

PAULS. Alan. 1993, Julio/Septiembre. La retrospectiva inminente. *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 517-519.

PATÍÑO. Roxana. 1997, Junho. Intelectuales en transición. Las revistas culturales

argentinas /1981-1987. *Cuadernos de reciénvenido*, N° 4. Disponible en:
<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido04.pdf>
 (Último acceso 08.04.2014)

2006. Julio/Agosto. Revistas literarias y culturales argentinas de los '80. *Ínsula*, N° 715-716. Disponible en:
<http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>
 (Último acceso 08.04.2014)

PFEILSTETTER. Richard. 2012, Septiembre/Diciembre. Bourdieu y Luhmann. Diferencias, similitudes, sinergias. *Revista Internacional de Sociología*, Vol. 70, N° 3. (489-510). Disponible en:
<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/470/491> (Último acceso 08.04.2014)

Piglia/Planeta: el escándalo. 2006, marzo, 24. Blog *Garganta Profunda*. Lima. Disponible en:
<http://gargantaprofunda1.blogspot.ch/2006/03/piglia-planeta-el-escndalo.html>
 (Último acceso 08.04.2014)

PIKIELNY. Astrid. Pilar Calveiro: La visión heroica de los años '70 es contraproducente porque obtura la discusión. 2012, septiembre, 9. *La nación* (Buenos Aires). Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/1506317-pilar-calveiro-la-vision-heroica-de-los-anos-70-es-contraproducente-porque-obtura-la-discusion> (Último acceso 08.04.2014)

PORRUA. Ana. 2005. La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular. *Orbis Tertius*, N° 11. Disponible en:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-11/3-porrúa-la-novedad-en-las-revistas-de-poesia.pdf> (Último acceso 08.04.2014)

PORTANTIERO. Juan Carlos. 1989. Economía y política en la crisis argentina (1958-1973). En ANSALDI, Waldo y MORENO, José Luis: *Estado y sociedad en el pensamiento Nacional*. Buenos Aires: Cántaro.

PREMAT. Julio. 2009. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: FCE.

PULTZ. John. 2003. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.

QUEZADA. Ariel. 2005, diciembre, 10. Fractales más allá de 1D, 2D o 3D. 2005. *Revista digital universitaria*, Vol. 6, N° 12. Disponible en:
http://www.revista.unam.mx/vol.6/num12/art119/dic_art119.pdf
 (Último acceso 08.04.2014)

RAMOS. Julio. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Reportaje a Alfonsín. 1977. *Propuesta y control*, Año 2, N° 9. Disponible aquí:

<http://www.fundacionroulet.org.ar/RevistasPyC/PROPUESTA Y CONTROL 09.pdf>
(Último acceso 08.04.2014)

REY, Malena y PEYSERE, Paula. 2011. Fogwill habla sobre Osvaldo Lamborghini. *El interpretador*, N° 37.

REY, Malena y ERASO, Cecilia. 2011.a. El lenguaje no se confiesa con nadie: un acercamiento a las cartas de Osvaldo Lamborghini. *El interpretador*, N° 37.

2011.b. "Le temo a mi tema". *El interpretador*, N° 37.
(entrevista a Ricardo Strafacce)

RIVERA, Jorge. 2003. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

RODRÍGUEZ, Darío y ARNOLD, Marcelo. 1990. *Sociedad y teoría de sistemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

ROFFE, Reina. 1985, July-Dec. Omnipresencia de la censura en la escritura argentina. *Revista Iberoamericana*, N° 51.

ROGERS, Mara. 2008. La ironía como forma de evasión de compromiso político: "Flores robadas en los jardines de Quilmes" (1980). *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, N° 39. Disponible en:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/floresro.html>
(Último acceso 08.04.2014)

ROSA, Nicolás. 1997. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.

RUBINICH, Lucas. 1999. Los sociólogos intelectuales: cuatro notas sobre la sociología en los '60. *Apuntes de Investigación del CEYCP*, N° 4. Buenos Aires: Fundación del Sur.

RUSSO, Miguel. Edición definitiva. 1998, junio, 7. Radar Libros, *Página/12* (Buenos Aires) (entrevista a Miguel Bonasso). Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/junio/98-06-07/pagina3.htm>
(Último acceso 08.04.2014)

RYAN, Marie-Laure. 1995, Summer. Allegories of Immersion: Virtual Narration in Postmodern Fiction. *Style*, DeKalb: Northern Illinois University, Volume 29, N° 2. Disponible en:

<http://www.thefreelibrary.com/Allegories+of+immersion%3A+virtual+narration+in+postmodern+fiction.-a017842027> (Último acceso 08.04.2014)

SAGUIER, Eduardo. El exilio intelectual como resistencia político- cultural. Argentina y el Coloquio de Maryland (1984). 2003, septiembre, 2. *El correo de la diaspora latinoaméricaine* (Paris). Disponible en: <http://www.elcorreo.eu.org/El-Exilio-Intelectual-como?lang=fr> (Último acceso 08.04.2014)

SANTORO, Daniel. Tecnología, tenacidad y una muestra de sangre traída de Francia en secreto. 2005, agosto, 30. *Clarín* (Buenos Aires). Disponible en:

<http://edant.clarin.com/diario/2005/08/30/elpais/p-00401.htm>
(Último acceso 08.04.2014)

SARLO. Beatriz. 1983, Diciembre. Literatura y política. *Punto de Vista*, N° 19.

SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. 1980. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor América latina.

1983. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.

(Comps.). 2008. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

SASSI. Hernán. 2006, Junio. A pesar de Shangai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los confines*, N° 18.

SCOLARI, Carlos y BERTETTI, Paolo. 2007. *Mediamerica. Semiotica e analisi dei media a America Latina*. Torino: Cartman Edizioni. (entrevista a Eliseo Verón).

SHEARER. West. 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

SIDICARO. Ricardo. 2007, Julio/Diciembre. La política procesista y la guerra de Malvinas. *Cuadernos Argentina Reciente: Guerra de Malvinas veinticinco años después*, N° 4.

SIGAL. Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

SLOTERDIJK. Peter. 2003. *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Olivera*. Valencia: Pre-Textos.

STEIMBERG. Oscar. 2013. El suplemento cultural en los tiempos de la parodia. *Semióticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

STRAFACCE. Ricardo. 2008. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

SYMNS. Enrique. 1992, Octubre. "Coger, drogarme y escribir". *El Cazador*, N° 1. (entrevista a José Sbarra). Disponible en:
<http://www.taringa.net/posts/info/2921683/Jose-sbarra---Symns-entrevista-cojer-drogarme-y-es.html> (Último acceso 08.04.2014)

TAGG. John. 2005. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gil.

TALENTO. Miguel. 2007, Julio/Diciembre. "Malvinas como punto de quiebre. Origen, desarrollo y consecuencias de la autonomización militar en la Argentina". *Cuadernos Argentina Reciente: Guerra de Malvinas veinticinco años después*, N° 4.

TARCUS. Horacio. 2007. *Diccionario de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Emecé.

TARRUELLA. Ramón. 2004, Abril. Los parientes de "La Pulseada". *La Pulseada*, N° 19. Disponible en: <http://www.lapulseada.com.ar/19/not2.htm> (Último acceso 08.04.2014)

TEJADA GÓMEZ. Andrés. 2010. Diciembre. Rastros de un debate: Levinas, Vázquez, Fogwill. *Te voy a atornillar*, N° 4. Disponible en: http://tevoyaatornillar.com.ar/tvaa4/textos4/2Inteligencia/3_Levinas_Fogwil_Vazquez.pdf (Último acceso 08.04.2014)

TERÁN. Oscar. 1991. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

TORTTI. Cristina. 1999. Izquierda y "Nueva Izquierda" en la Argentina. El caso del Partido Comunista. *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, N° 6. Buenos Aires: Universidad de la Plata.

2002. Debates y rupturas en los Partidos Comunistas y Socialista durante el frondicismo. *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 6. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

URTASUN. Marta. 2008. Revista *Somos*, política y representación. *Hologramática*, N° 8, Disponible en: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/597/hologramatica08_v4pp65_93.pdf (Último acceso 08.04.2014)

VALLE. Agustín. 2008, Enero. "Que lo que las palabras digan, sea la vida". *Debate*. (entrevista a Fabián Casas). Disponible en: <http://soloentrevistas.blogspot.ch/2008/02/fabin-casas.html> (Último acceso 08.04.2014)

VAN ALPHEN. Ernst. 1997. The protrait's dispersal: Concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. En WOODALL, Joanna (Ed.). *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press.

VÁZQUEZ. Cristian. 2009, Febrero. "Contar buenas historias de la mejor manera posible". *Teína*, N° 20. (entrevista a Rodrigo Fresán). Disponible en: <http://www.revistateina.org/teina20/lit5.htm> (Último acceso 08.04.2014)

VIÑAS. David. 1971. *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

WAGNER. Frank. 2002, abril. Glissements et déphasages. Notes sur la métalepse narrative. *Poétique*, N°130 (235-253).

ZUNINI. Patricio. 2008, Octubre, 10. Talando árboles: Editores y libreros independientes. Blog *Hablando del Asunto* (mesa redonda). Buenos Aires. Disponible en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=798> (Último acceso 08.04.2014)

Mariana Augello Ortiz

111, Route d'Hermance - 1245 Collonge-Bellerive.

Home: 022 752 33 47

Mobile: 078 708 40 71

E-mail: maugellortiz@gmail.com



Date of birth: March 15, 1978

Nationality: Argentina

Permit: C

Status: Married

Education

2003-2004: Faculty of Arts – University of Geneva.

Postgraduate Certificate (DEA): *Romance Languages and Literatures and Compared Literatures*. Dissertation's Title: " Sobre la ciudad de Buenos Aires en los ensayos de Martínez Estrada". A. Azougarh (Supervisor).

1996–2003: Arts & Philosophy Faculty, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.
Licence Literature degree (BLit), orientation: Argentinean and Latin American literature.

1995: General Urquiza Day School. Buenos Aires, Argentina. Secondary School Graduate.

Scholarships

2008: Travel Fellowship given by CRICCAL Research Unit - La nouvelle Sorbonne 3. Goal: Bibliographical research in Libraries and interview with Fogwill in Buenos Aires, Argentina.

2003-2004: Fellowship given by Compared Literatures Department - Arts Faculty, University of Geneva.

Miscellaneous Skills

Languages

Spanish: Native, English: Very fluent, French: Very fluent.

Publications

2008, junio. En otro orden de cosas, los libros de la guerra. *El interpretador Libros*. Retrieved from: <http://elinterpretador.wordpress.com/2008/06/11/en-otro-orden-de-cosas-los-libros-de-la-guerra/>